

Biblioteca de artă
155

Biografii. Memorii. Eseuri

descoperirea picturii

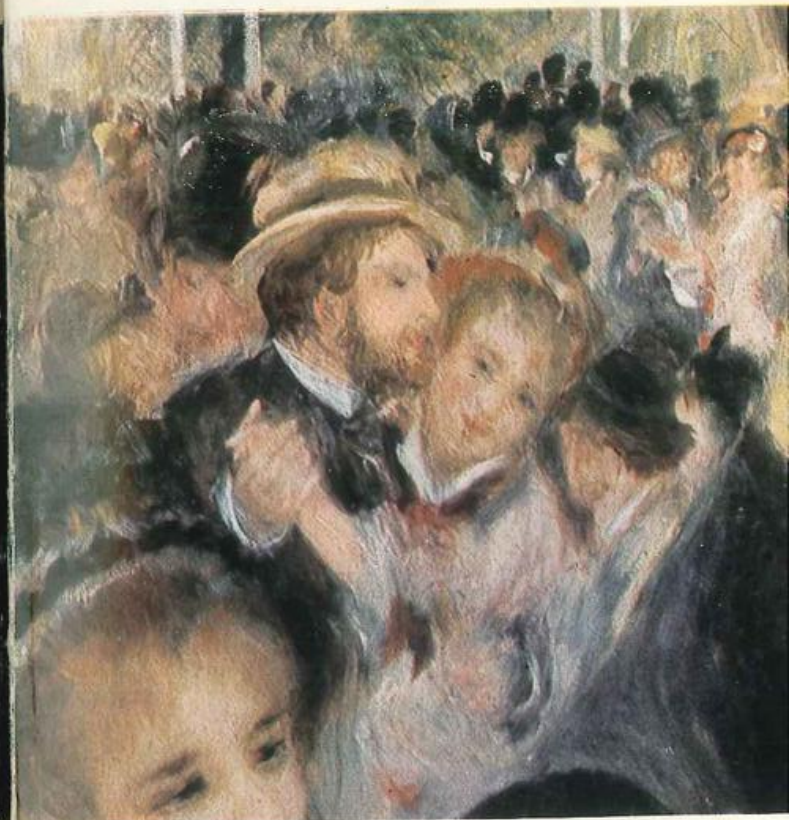
Se poate vorbi despre o artă de a vedea? Da, cu condiția de a nu uita că aici cuvântul artă este folosit în lipsa unui termen mai corect; de fapt el nu desemnează o activitate al cărei scop este de a produce un obiect, ci o activitate sinonimă cu priceperea. ...astfel, arta de a vedea reprezintă ceea ce dezvoltă la spectator aptitudinea de a înțelege o operă de artă și de a o aprecia.

RENÉ BERGER

Vol. I, II și III — Lei 51

René Berger

descoperirea picturii



Editura Meridiane

René Berger

descoperirea picturii

ARTA DE A VEDEA

VOLUMUL I

1968

Traducere de
IRINA IONESCU

Prefață de
CONSTANTIN CHIRCULESCU

RENÉ BERGER
Découverte de la peinture

© 1968, by René Berger et Editions Spes, Lausanne

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1975

Pe copertă :
A. RENOIR :
Le Moulin de la Galette (detaliu)
Paris, Jeu de Paume

„Pentru ce să te îndrepți mai întâi către tablou ?” întreba, insidios, van Lier. Pentru că, va spune același, „pictura este cea mai complexă dintre artele spațiului, cea care pune problemele cele mai variate”, și aceasta este o constatare profesională evidentă, dar și pentru că „tabloul a dominat epoca noastră”, și această motivație este o suportare inconștientă a impulsurilor profunde ale timpurilor prezente. René Berger împărtășește, în acest act cunoscător de „descoperire a picturii”, aceleași competențe profesionale și trădează aceeași participare generală la preocupările epocii. Sprijinită pe două asize, evidența adevărului profesional și insistența presiunilor generale ale epocii, cartea sa dezvăluie, la o analiză mai atentă, și contrafortul puternic al actualei etape a evoluției interne a studiului artei. Și, prezentarea conținutului ei pune în lumină atât izvoarele exterioare care îl determină, cât și împlinirea-i substanțială în care acestea se unifică și se cristalizează, contribuție nouă care depășește banalitatea cauzelor în ineditul efectului. Or, dacă prima cauză ține de domeniul evidenței exterioare, comună tuturor, făcînd, în consecință, inutilă demonstrarea-i, iar cea de-a doua de cel al insistenței, la fel de puternică, interioare, resimțită și ea, indubitabil, de către noi toți, actuala etapă a evoluției studiului artei are nevoie, pentru a-și legitima influența, de o scurtă prezentare. Expunerea ei ne infuzează în chiar conținutul cărții lui René Berger deoarece, dacă efectul final are această dimensiune creatoare de-a fructifica impulsul inițial, nu este mai puțin adevărat că precizarea acestuia permite definirea aceluia. Iar alternarea lor în prezentare este deja un simptom al intimei conlucrări dintre exigențele etapei actuale a studiului artei și răspunsurile înnoitoare ce li se aduc.

Și, principala afirmație teoretică din care decurge conținutul cărții discutate este constituită de punerea identității dintre intuiție și expresie, dintre procesul creator desfășurat în timp și forma artistică concretizată în spațiu, dintre aversul spiritual și reversul material, identitate ce constituie adevăratul obiect, întregit, ce trebuie identificat în oricare din înfățișările istorice ale artei.

Reversul material este așadar parte integrată aversului spiritual. „În artă — ni se spune — materia nu se reduce deci niciodată la a fi numai suportul unei forme“. Ea are o funcție activă în timpul elaborării ei formale, iar concretizarea finală păstrează amprenta indelebilă și mereu activă a activității procesului creator. „Sălbatecă și docilă în același timp, ea nu încetează de-a oferi artistului rezistențele și afinitățile care-i fac «temperamentul» și pe care el ajunge să nu-l îmblânzească, ci să și-l concilieze la capătul unei «lupte drăgăstoase» cu ea“. În consecință, partea activă a materiei la împlinirea procesului creator fiind afirmată, cea la desfășurarea actului critic este legitimată: „nu se poate aprecia o operă de artă fără a ține cont de materia sa, căci numai luând cunoștință de ea sensul devine, nu o idee, ci o evidență sensibilă“. Calitatea estetică zace în materia elaborată artistic, inefabilul gândirii în concretețea limbajului. Iar materialitatea limbajului este, pentru a atinge calitatea expresivă care iradiază sensuri psihice, elaborată într-o formă, ipostază întregită a unei duplicități seducătoare: fizică și psihică în aceeași contradictorie colaborare creatoare. Așadar, în timpul elaborării mîna înnoadă forma cu materia, materia cu forma, pecetluind și semnînd o prezență unică, semnificativă și durabilă“.

Imperceptibilele modulații materiale, obținute prin acțiuni fizice, imprimă caracterul unui impuls psihic, realizînd o intenție artistică. „Nu este un gest care să nu fie legat de corpul artistului, de gândirea sa, de inima sa, și care să nu devină pentru altul miraj și stil“, autorizează René Berger. Astfel considerată, materialitatea limbajului, plasticizată de acțiunile fizice ale minii artistului, acțiuni datorate impulsurilor psihice ale acestuia, accede la rangul de formă, ipostază spațială a unui proces creator și invitație directă la însușirea calității sale în singura posibilitate de desfășurare a gândirii permisă de un obiect fizic: experiența. „Cu ea — ni se precizează — adevărul nu mai este o noțiune, el devine o experiență“. Consecința consecinței, metodologică acum, devine, odată calitatea evidenței sensibile identificată cu adevărul experienței sale, îndemn cu valoare euristică: confruntarea, în experiență, cu formele fizice pentru a le suporta efectele senzitive și a le infera sensurile psihice.

Și, ea formează și substanța cărții lui René Berger. Motto-ul premergător îi concentrează, dens, intențiile; el este ales din Focillon: „Conștiința omenească tinde întotdeauna la un limbaj și chiar la un stil. A lua cunoștință înseamnă a căpăta formă“. Textul îi expune, pe larg, realizările. Conștiința identității dintre actul creator și forma care-l realizează, dintre intuiție și expresie, dintre gândire și limbaj constituie baza cercetărilor lingvistice ale limbajului vizual al operelor de artă, bază a ulterioarelor inferențe psihologice și a aprecierilor filosofice. Or, pînă la propunerea responsabilă a judecății de valoare există drumul construirii obiective a acesteia. Lingvistica precede filosofia tot așa cum experiența premerge și nutrește ideea. „Descoperirea picturii“ aduce, ca orice descoperire, fiorul îmbucurător al bogăției consecințelor latente dar insinuează, nu mai puțin, și pe cel, îngrijorător, al necesității de a explica implicațiile, de a realiza, conceptual, virtualitățile artistice. Extragerea treptată a acestora împlinește drumul de la a vedea la a înțelege, pentru a putea, în ultimă instanță, aprecia. Sînt și cele trei subtilități cu care autorul își marchează progresia demersului critic.

„A vedea“, etapa inițială, este, ca și celelalte, complexă în desfășurare, este artă, conștientă efectuare, în loc să fie naturală suportare; are, la rîndu-i, o evoluție, o împlinire a cărei achiziție este obținută cu efort. Operația implică aceeași tensiune și participare a întregii ființe omenești ca și efectul final pe care-l pregătește astfel încît caracterizarea pe care M. Barrès o făcea actului creator este însușită, din conștiința identității de substanță și, în ciuda diferenței de formă dintre artă și gândire, și de René Berger în demersul său critic. „Ce angoasă — exclama scriitorul francez — este aceea a artistului împărțit în doi oameni, dintre care unul creează, în timp ce celălalt, pentru a-l judeca, se apleacă asupra operei în curs de a se naște!“ Abandonare și supraveghere, imersiune senzorială în apele profunde ale faptului vizual și atență conservare a dozei de oxigen necesară păstrării lucidității în chiar beția epidermică a contactului experimental, instinct și rațiune conținută într-o suplă colaborare, fac cheia actului critic.

Și, totul depinde de considerarea experienței ca etapă cognitivă activă, implicînd ca răspuns la activitatea formelor expresive, activitatea sensibilității impresionabile. Aceasta trebuie să se supună, pentru a-și păstra puritatea, și deci eficacitatea, unei adevărate asceze. Ochiul nostru, ca antenă fizică a unei intensități psihice trebuie, în fața operei de artă, să se elibereze de tot ceea ce-i poate obnubila privirea pentru a o accepta ca pe „ceva care are în sine însăși

rațiunea de a exista și trebuie să încerce să se apropie de ea cu singurele forțe ale examenului cunoscător". Berger? nu, Fiedler. Pentru a cunoaște o operă de artă e necesar să luăm cunoștință de ea într-o perspectivă estetică, adică „comandată de existența operei de artă ca operă de artă și de conștiința noastră ca aptitudine de a o considera ca atare". Fiedler? nu, Berger. Numai înțelegînd ca „unicul lucru esențial al creațiilor activității artistice nu consistă în asocieri de valori ale senzației sau ale gîndului, ci exclusiv în rezultatele vizuale judecata noastră asupra producțiilor artistice nu va mai putea fi influențată sau tulburată de faptul de a fi determinată de cutare sau cutare valoare ori interes particular pe care facultățile noastre senzitive și intelectuale le observă în ele". Berger? nu, Fiedler. Asceza interioară în fața operei de artă este gajul deștinuirii acesteia. Ce-ar putea să însemne facultatea de a cunoaște estetic? Cunoștințele de biografie și psihologie a autorului o constituie? Nu, deoarece, ni se precizează, „a cunoaște omul ține de domeniul informației, de al măturiei; a cunoaște opera ține de domeniul experienței și al judecății". Atunci, poate, cele de teorie care explică despre producerea operei de artă? Or, și de data aceasta precizarea făcută înlătură tentația facilității, deoarece, ni se spune, „a cunoaște producerea operei este un lucru, a cunoaște opera este un altul!". „La operă deci — sîntem îndemnați — loc de uniune între spectator și artist, prin intermediul unei forme realizate". Fiedler? nu, Berger. Soluția rigidă în concentrarea interioară pentru a putea privi, cu maximă eficacitate, întreaga realitate exemplară exterioară. Deoarece, opera însăși este o realitate întregită, întreaga realitate cunoscută, valorificată și concentrată de către artist în formele expresive. În fața unității lor este nevoie de indiviziunea facultăților cunoscătoare ale criticului, indiviziune care constituie însăși facultatea de a cunoaște estetic. Senzație fără intelect, intelect fără senzație, predominarea uneia sau a celuilalt și, mai ales, separarea lor nu pot duce decît la avortarea actului creator, la neîmplinirea demersului critic. Or, colaborarea lor înseamnă realizarea atitudinii intuitive, diferită de cea simplă senzitivă și de cea simplă discursivă. Pentru că, vom folosi o definiție, intuiția reprezintă „atenția pe care spiritul și-o acordă, pe deasupra, în timp ce el se fixează pe materie, obiectul său". „Inteligența se decupează aici" desigur, dar e înglobată în intuiție. „Astfel apare unitatea vieții mentale". Nu o realizăm decît plasîndu-ne „în intuiție pentru a merge de aici în inteligență, căci din inteligență nu se va trece niciodată în intuiție". Berger? nu, Bergson. Iar unitatea vieții mentale este recla-

mată în experiența formelor expresive deoarece acestea, în același timp „ce ne ating simțurile, fac apel la spiritul nostru și în conștiința astfel fecundată se naște o semnificație care pecetluiește experiența unității noastre complexe". În plus, această unitate trebuie să preexiste, latent, înaintea actului critic, iar realizarea lui să fie actualizarea ei prin menținerea unei suple dialectici între diversele facultăți cunoscătoare. Dacă singură, „intuiția are, în adevăr, puterea de a obține o vedere directă și imediată din lucruri", încă, ni se precizează, aceasta „trebuie să fie controlată". Deoarece numai colaborarea sensibilității cu intelectul face posibilă cunoașterea operei de artă. În fața acesteia, intuiția „ne permite să obținem ceva, sau mai exact să ne punem în contact cu ea, dar este reflecția orientată de intuiție și intuiția ghidată de către reflecție, aceea care constituie încetul cu încetul cunoașterea". Bergson? nu, Berger. Acum ochiul este conectat la spirit, privirea izvorăște din suflet. Psihologia gestaltistă a înverdat indisolubila legătură dintre percepție și întreaga activitate a sufletului, a conștiinței; pentru că, faptele psihice sînt „forme, adică unități organice care se individualizează și se limitează în cîmpul spațial și temporal de percepție sau de reprezentare", cum ne spune P. Guillaume. Toate disocierile în teoria spiritului sînt inexistente în faptele lui, în ceea ce constituie esența manifestărilor lui. „Din punct de vedere fenomenologic — ne spune același — experiența imediată ne dă mai mult decît o simplă succesiune de conținuturi de conștiință", mai precis experiența imediată este capabilă să ne furnizeze însuși sensul, care este sintetic cunoscut, infuzat situației cognitive. Percepi, simți, gîndești, voiești, acționezi într-un același moment cunoscător, toate decurgînd dintr-un singur act, întregit, cunoscător: refacerea procesului creator conținut în operele de artă. Integritatea morală a omului poate fi atinsă în chiar actul „vederii", cum îi spune Wölfflin. În el se poate realiza acea „conștiință a cunoașterii" de care vorbea Fiedler și în care se posedă „vizualitatea" lucrurilor înfățișată în formele artistice, a raportului nou față de lume în care s-a pus, fixîndu-l vizual, artistul. Criticul de artă își extrage aprecierile din aceeași percepție întregită. „Criticul și istoricul de artă — autorizează un alt intim al operelor, Berenson — ar trebui să înceapă prin a avea față de opera de artă același elan intuitiv, aceeași emoție spontană, aceeași lipsă de circumspecție ca și creatorul cînd a conceput-o dintr-un început. Abia apoi e chemat să o analizeze, să o interpreteze, să îi determine și să îi aprecieze efectele tot așa de bine în domeniul moral și intelectual ca și în domeniul artistic". Iar acest elan intuitiv este provocat.

odată starea de disponibilitate cognitivă obținută, de către limbajul constituit de opera de artă al cărui sens este nerăbdător să se exprime. Celălalt pol al experienței, opera, trebuie considerat pentru ca funcția-i expresivă să fie eficientă, în identitatea lui valorică, care este plastică. „Deoarece o operă nu poate exista decât într-un ordin plastic, este în acest ordin iar nu în altă parte că e potrivit să o căutăm pentru a o cunoaște, căci numai aici ea poate fi găsită și cunoscută”, sîntem avertizați. Iar acest ordin are rosturi expresive, este duplicitar, material și spiritual în aceeași indiscernabilă — altfel decât metodic — ipostază. Este limbaj, instrument de realizare, conservare și comunicare a experiențelor omenești cele mai intime. Lingvistica lui trebuie să procedeze de la constatarea naturii sale, care este plastică, iar nu senzitiv-mimetică ori conceptual-reproductivă. Iar plasticitatea lui, consideră autorul, nu este altceva decât „elaborarea de către artist a mijloacelor formale a căror existență se revelă spectatorului prin sentimentul stilului”. Pericolul confuziei dintre originalitatea valorii artistice și serializarea tehnicilor este înlăturat prin precizarea că „singur stilul, adică întrebuințarea limbajului plastic care e făcută de artist în condițiile fixate de fiecare dintre ele, este capabil să le-o dea”. Și această întrebuințare se concretizează, se *plasticizează* — pentru a-i da termenului sensul profund de formativ, de plasmuitor — în tot atâtea ipostaze valorice cîte din disponibilitățile omenești și cîte din solicitările lumesti își echilibrează impactul într-un echilibru formal, își șterg distincția antagonică într-o organică antantă, antantă realizată în simbolul formal atotcuprinzător constituit de opera de artă. Pentru că, o operă de artă este limbaj, dar este limbaj configurat deja într-o semnificație, iar lingvistica ei are ca scop final însușirea semnificației valorice conținute. Or, aceasta, țintă supremă a activității spectatorului, nu este dată codificată într-un mesaj univoc, definit și imuabil, ci este o putere senzitivă de a genera funcția apreciatorie, integratoare a omului, de a trezi în cel care contemplă „conștiința cunoașterii”, de a-i provoca actul de libertate interioară prin care se posedă în propriile circumstanțe istorice și predispoziții psihologice. Nu există „sens pur obiectiv și imuabil al unei opere”, spunea un critic, adăugînd că sensul „operei de artă rezidă în reiscările prezentului său, ale trecutului său și ale viitorului său, ale realității sale materiale și ale interpretărilor pe care le suscită”. Berger? nu, Van Lier. „Astfel, valoarea în artă nu este nici un obiect, nici o idee, nici un concept, nici un sentiment, nici o senzație. Ea este această putere care ne face să schimbăm senzațiile și care schimbă în sfîrșit vederea

pe care o obținem din lucruri” precizîndu-se că „ceea ce ea transformă sîntem noi înșine”. H. van Lier? nu, Berger. Integrarea morală a ființei noastre este pusă în cauză. Ameliorarea ei prin însușirea exemplului înaintașilor este rezultatul actului critic. Și, desfășurarea acestuia este metodologia propusă de autor, metodologie nu rigidă, prestabilită și uniformizantă ci suplă, în continuă dezvoltare și adaptabilă diversității operelor și a spectatorilor. Arta de a vedea „desemnează ceea ce dezvoltă în spectator *aptitudinea* (s.n), de a înțelege o operă și de a o aprecia”. În loc să fie un ansamblu de precepte teoretice imuabile este o activitate sinonimă cu a ști să faci. Tot așa și arta pilotului (exemplu drag lui Socrate) „nu este un ansamblu de cunoștințe teoretice, ci ceea ce face ca pilotul să fie abil să-și conducă vaporul”. Pe lângă cunoștințele metodologice, atenția, ghidată de ele, dar solicitată de realitatea de cunoscut, trebuie să fie permanent trează la ceea ce-i poate suscita corecția. Iar posibilitățile de adaptare la situațiile imprevizibile se nasc din intensitatea ei. Sporirea atenției face posibilă fixarea ei pe însuși procesul de confruntare a celor doi factori ai experienței, opera și spectatorul, contribuind la acomodarea lor reciprocă și păstrînd, în același timp, luciditatea procesului cognitiv. „Pentru noi, a cunoaște opera de artă înseamnă să ne întrebăm *cum* (s.n.) simțurile noastre și conștiința noastră constituie cutare tablou, cutare sculptură în fapt artistic, ceea ce cutare tablou, cutare sculptură ne livrează din lumea lor și dintr-a noastră cînd împreună ele se revelă în cursul experienței estetice”, ne asigură autorul, precizînd că „nu este rezultatul luării în cunoștință care ne preocupă, ci luarea în cunoștință însăși în timpul în care ea se împlinește”. E vorba deci mai puțin de a stabili o știință (un ansamblu de cunoștințe) cît o „metodă de cunoaștere”. Înstăpînirea asupra procesului cunoscător face posibilă domeniul și organizarea convulsiilor scurt-circuitării experimentale a conștiinței receptoare într-o ordonată undulare formală care orientează energia spirituală deținută de opera de artă înspre cea a spectatorului, intensificîndu-i acestuia ritmul vital, stimulîndu-i predispozițiile cognitive, mărindu-i cenestezia interioară și făcînd astfel posibilă cunoașterea sa de către sine. Suplețea metodologiei îi universalizează vocația și îi sporește eficacitatea. Fiecăruia i se oferă posibilitatea confruntării, în fața exemplului creator înfățișat de operele de artă, cu sine însuși, cu propriile probleme de viață. Astfel practică, metodologia însușirii în experiență a calității artistice este un îndemn la responsabilitate, o solicitare a ei. Încă, aceasta este înțeleasă nu ca o spontană afirmare ci ca o organizată manifestare

personală; deoarece, precizează autorul, „dacă aparține fiecăruia să-și asume responsabilitatea experienței sale și a judecății sale, e important să fii just față de operă și față de tine însuși“.

Caracterizarea etapei „vederii“, a demersului critic deja a pus în evidență necesitatea acestor două componente: rigoarea și inițiativa. Etapa *înțelegerii* le va reclama cu aceeași intensitate pentru a putea să-și îndeplinească misiunea. Desfășurarea ei, care are loc mereu în arena constituită de experiență, trebuie să păstreze relația, cu greu obținută în etapa „vederii“. Dintre natura estetică a obiectului și perspectiva estetică de însușire. „A păstra fără încetare în minte că valoarea estetică își datorează existența împlinirii sale plastice și numai ei“ este una din extragerile teoretice obținute până acum și de care etapa *înțelegerii* are nevoie. „A te asigura în sfârșit că emoția trăită (prin orice cuvinte se exprimă), că judecata pronunțată (prin orice cuvinte se formulează) se raportează direct la opera considerată numai din perspectiva estetică“, este o alta. Prinși în cimpul de acțiune al acestor doi poli interiori, *înțelegerea* care, ne spune etimologia, vine din latină, de la *inter*, între, și *legere*, a alege, însemnând așadar opțiune continuă, ne permite continuarea mereu eficientă a demersului critic. Și ea solicită investigare neîncetată, deplasare continuă în interiorul cimpului vizual oferit de spectacolul opere de artă. Iar înfăptuirea ei înseamnă, pentru criticul scufundat înspre adâncurile de conținut ale experienței formelor expresive, marcarea fiecărui nivel atins cu o reflecție teoretică care să păstreze, pentru memorie, ineditul și intensitatea impresiei și să se servească, pentru ulterioarele experiențe, nu de precepte limitative, ci de exemple orientative. Astfel considerate condițiile de înțelegere a opere de artă putem da curs îndemnului lui Thibaudet ca „În loc să definim gustul, mai degrabă să-l arătăm, cum arăta Diogene mișcarea“. Virtualitățile nu se definesc decât realizându-le; latențele, actualizându-le, tot așa cum obținerea unui corpus de învățăminte teoretice nu poate fi decât rodul unei dezbateri dialectice. Adevărul experienței calității sensibile nu e dat ci trebuie elaborat, înfăptuirea lui fiind, în același timp, proba învățămintelor teoretice care dovedește probitatea actului critic. Înregistrarea emergențelor de relief ale aspectului fizic al opere de artă permite însușirea forței psihice; iar evaziunea acesteia este dirijată de actualizarea virtualităților aceluia. Intensitatea forței psihice și calitatea formelor fizice fac o unitate indivizibilă. Un ochi fizic observă un corp fizic; o simțire descentrată vibrează dezordonat. O privire izvorită dintr-un „eu“ bine definit percepe imediat o formă expresivă, o

unitate indivizibilă. Un teoretician al percepției expresiei în corpuri naturale sau în imagini artificiale, Max Scheler, stabilea, în sensul convingerilor lui René Berger, că este proprie percepției directe a „eu“-lui celuilalt surprinderea indistincției dintre corpul exterior și sufletul interior în cazul formelor artistice, de asemenea, este această unitate indistinctibilă care este dată în primul rînd. Ulterior, privirea poate, și trebuie, din metodologie a procesului cunoașterii, să se orienteze, fără a scinda unitatea dintr-o dată obținută, cînd spre aspectul exterior, cînd spre principiul interior, direcțiile clarificîndu-se reciproc. „Pot fi descompuse — ni se spune despre fenomenele exterioare ale unității — dacă se vrea, în unități corespunzînd unor pure calități de culoare, de forme, de schimbare, de mișcare. Nu rămîne mai puțin că fiecare „unitate de expresie“ a cutărui sau cutărui fenomen este o unitate subordonată întregului individual al acestei unități vii de formă; „subordonată, datorită privirii întregite a criticului, datorită capacității sale inerente de a percepe existența unui alt „eu“ într-o urmă a activității aceluia, de a intuit, dintr-o perspectivă estetică, într-o formă artistică, o valoare estetică. Premisele păstrării unității indisolubile dintre aspectul fizic și prospectul metafizic fiind puse, comunicarea conceptuală în unități verbale corespondente celor formale și, deci, celor expresive, este posibilă. „*Mens hebes ad verum per materialia surgit*“, indicau medievalii, puțin resemnați, calea ce duce spre adevăr. Pentru că, în materie zace adevărul, în concretețea limbajului plastic, frumusețea lui. Începînd prin a înțelege „limba artistului, și a pătrunde opera de artă, vom simți în același timp stimulul foarte intens care ne provine de la ea“, deschidea Fiedler calea de achiziție a sensului inherent materialității limbajului artistic; „...per materialia“, de asemenea, se comunică experiența lui. „Între ideea universală de artă și o operă individuală de artă — afirma Venturi — raportul intuitiv este nemijlocit. Sarcina istoriei constă în a reprezenta acest raport nu în felul său intuitiv, ci prin intermediul unui sistem de concepte, care sînt tocmai simbolurile sau schemele, și care reprezintă momentul analitic al cercetării unei opere de artă, momentul gustului. Mediația prin simboluri între universal și opera individuală de artă este, așadar, în logica lucrurilor“. În logica actualei etape a demersului critic propus de René Berger, de asemenea. Acum are loc organizarea experienței operelor de artă prin formularea ei în concepte. Simbolurile și schemele formale sînt „conceptele“ inferate prin analiza și sinteza limbajului plastic, abstracțiile obținute prin suprafața vălurită a aspectului fizic al operelor

de artă; tot așa cum în opera de artă ele modulează fluidul liric, în judecata criticului exprimă în termeni discursivi, științifici, intersubiectivi, variațiile interioare ale impresiei cauzată de prezența operei de artă. Critica impresionistă și cea dogmatică își realizează antanta deoarece, inferate din impresie, normele sînt legitime și, intersubiectivînd-o, sînt utile. Fenomenologia, ca metodologie care interacționează subiectul cu obiectul, înlocuiește dogmatica și impresionismul, morfologia care configurează alegerile lirice, semantica impusă din afară. Or, simbolurile și schemele sînt deja configurări concrete, care definesc cutare sau cutare operă de artă, care o individualizează. Pentru a merge la rădăcina lor este nevoie de cunoașterea „elementelor” decorative, plastice, care le constituie, în starea lor teoretică, abstrasă din fluidul operei deja vălurit în simboluri și scheme formale. Perceperea estetică a unui concert este mai acută, emoția mai intensă cînd participarea fiecărui instrument la efectul de ansamblu este resimțită în distincția-i care, paradoxal! ar exclama un logician, îi întărește aportul la efectul simfonic. Iar această ipostază este înlesnită de cunoașterea prealabilă a resurselor expresive ale aceluia instrument, ale cutărui element specific fiecărui limbaj artistic. Criticul trebuie să aibă această forță de elucidare a latențelor expresive ale fiecărui element, de înălțare teoretică din contactul experimental cu intensitatea lui deja orientată de simbolul formal în care se prezintă în opera de artă, la conștiința multiplicității virtualităților sale. Astfel, integrarea elementelor în configurări formale este cunoscută în ansamblul resurselor puse în jocul oferit de cutare operă de artă. Contribuția fiecărui element devine mai ușor de identificat, alcătuirea fiecărui simbol mai ușor de inferat. Liniile culorile, valorile, tușa etc., sînt elemente ale limbajului plastic. Virtualități, cunoscute astfel printr-un prealabil efort teoretic, de abstractizare ele nu au valoare prin ele însele. „Unitățile de expresie — considera și Max Scheler caracterul acestei faze a percepției unui „eu” într-un corp, dar cu valabilitate și pentru formele expresive — sînt încă lipsite de orice funcție simbolică, fie față de unitatea corporală (și de părțile sale), așa cum se oferă percepției externe, fie față de unitatea eu-lui și a vieții psihice (și a părților sale) a individului dat, așa cum se oferă percepției „interne”. Dar, cunoașterea posibilităților lor de expresie înlesnește cunoașterea realizărilor lor expresive. Chiar indicarea lor ca „elemente” este un act de cunoaștere deoarece numărul acestora variază după puterea de abstractizare a fiecărui critic, implicîndu-i dar, direct, în chiar această fază, sentimentul răspunderii față de rezultatele demersului teoretic în

care s-a angajat René Berger, urmărind în cartea de față elaborarea unei propedeutici a picturii, iar nu un studiu critic al istoriei picturii, își concentrează atenția asupra elementelor și a simbolurilor și schemelor formale pe care acestea le generează, cele mai importante, oferindu-ne un corp de învățăminte cu valoare generală în orientarea critică a privirii operelor de artă, astfel încît critica numărului și aspectelor secționărilor pe care corpul fluid al întregii istorii a formelor picturii le permite, o lăsăm la o parte. Și, dacă elementele sînt: linia, valoarea, culoarea, tușa etc., numărul lor poate fi sporit prin nuanțarea fiecăruia: linia devine fie linie care decupează, fie care conturează, între culoare și lumină se poate individualiza o zonă tampon, lumina-culoare etc. Or, indicarea lor ca individualități este o primă etapă, caracterizarea completînd-o. Și ea constă în cunoașterea trăsăturilor distinctivă, adică a latențelor expresive și a funcției pe care o pot îndeplini în simfonia concertului vizual și, mai departe, a celui spiritual, care este adevăratul efect final al prezenței formelor artistice. Bunăoară „tușa”, care în individualitatea-i fizică se definește prin dimensiunile, orientarea, consistența, viteza etc., pe care le exhibă, în cea funcțională apare ca „punct de întîlnire între materie și tehnică, de-o parte, mîna pictorului și unealta sa, de cealaltă. Înscrisă în carnea operei — ne spune autorul — ea se perpetuează aici printr-o urmă vie, vizibilă și durabilă”. Inferîndu-i-se mai departe resursele aflăm că tușa „este această urmă nervoasă care dă un accent personal scriiturii artistului”. De la aspectele fiziologice se schițează drumul către latențele psihologice. „Scinteie vitală — continuă René Berger — ea este simultan structură ordonîndu-se formelor și ordonînd spațiul. Grație ei — sîntem asigurați — pictura nu este numai locul unde suflă spiritul, ci cel unde își lasă urma”. Drumul logic al definirii sale ar fi dus, așa cum este schițat, către rezonanțele psihologice cele mai potrivite, cele mai constante, cum ar fi releșit în urma constatării variațiilor morfologice manifestate de aceasta în întreaga istorie a formelor picturii dar, odată realizat, ar fi depășit intențiile declarate ale autorului. Să-i urmărim, așadar, numai realizarea intențiilor. Surprinderea și definirea elementelor de limbaj este funcție activă a spectatorului care își teoretizează impresiile. Linii, culori și forme sînt în felul lor personaje al căror destin se împlinește sub ochii noștri și la împlinirea căruia noi luăm parte. „Tensiunea relației dintre simțuri și intelect, dintre observație și comprehensiune, care face natura metodei fenomenologice, este continuu menținută, faza înțelegerii reclamînd-o cu aceeași intensitate ca și cea a vederii. Și ea permite sesizarea evoluției acestor

personaje în drama pe care spectacolul operei de artă o desfășoară în fața noastră. Iar evoluția lor rezidă în jocul imprevizibil al relațiilor contractate, care le suscită noi virtualități, le adaugă noi dimensiuni deosebite, „arta nu este niciodată făcută din elemente izolate, ci întotdeauna din raporturile lor“, raporturi care „pot varia la infinit“. Originalitatea artistului este reluată fără ca să fie amenințată cu neînțelegerea. Raporturile sînt, privite în geneza lor, un joc complex de schimburi și de potriviri dar, odată aceasta încheiată, ele se stabilizează în organisme superioare elementelor, dar nu mai puțin definite și, deci, definibile. Și, motorul care împinge elementele de limbaj la alcătuirii în unități expresive este forța psihică subiacentă aspectelor fizice. Suflării ei i se datorează cristalizările înfățișării operelor în simboluri și scheme formale. Actualizarea virtualităților de expresie ale elementelor de limbaj înseamnă, în fapt, configurarea lor în unități dotate cu sens. Pentru că, virtualități fiind, elementele de limbaj n-au existență artistică; teoretice, trebuie aruncate în unitatea vie a operei pentru a-i simboliza natura. Obținute printr-un act metodic de abstracție pură, aceste latențe de expresie vor fi urmărite în demersul critic plinar de elucidare a contactului liric, în jocul imprevizibil în care procesul creator le actualizează; și, diferențele lor sînt în funcție de circumstanțele exterioare în care impulsul de a cunoaște se manifestă. Iar diferențierea lor este, precis, obiectivul următoarei etape a metodei propuse de René Berger, cea a *aprecierii*. Simbolul fizic, impus de forța psihică, păstrează în individualitatea sa mărturia ireversibilelor situații în care s-a aflat, cu care s-a înfruntat și pe care le-a prețuit moral, simbol vizual cu forță de a-și impune, în spectacolul său, individualitatea generatoare de trăiri psihice necunoscute de spectator. „Idealul, paradoxal — exclama Lionello Venturi — ar fi găsirea unui simbol pentru fiecare operă de artă“. Și, într-adevăr, identificarea formală merge pînă la cernerea și discernerea aspectului unic, ireductibil, care instaurează o tipologie mai curînd decît să confirme o alta. Inferarea simbolului supraordonator al elementelor este construirea obiectivă a conceptului impresiei pe care opera o exprimă constituind faza aprecierii a demersului critic. Iar simbolul formal este emergența proeminentă a unui element ipostaziat în agent formativ care-și antrenează tovarășii de joc într-o manieră a cărei responsabilitate și-o asumă. De la elemente la întregul formal — simboluri și scheme — pe care-l construiește nu este un salt ci o treptată organizare, organizare în care un solist dă nota distinctivă și primește acordul unanim. „Tendința la hegemonie a unui semn plastic echivalează deci cu

instituirea unui ordin. Acesta se caracterizează prin faptul că nu se pot întrebuița simultan mijloace plastice de semn diferit“, indică René Berger drumul caracterizării unui concept formal. Și ea este naturală, dînd curs vocației selective a agenților plastici între ei și servind procesului de constituire a părților într-un întreg al unităților într-un tot, al trecerii naturale de la studiul morfologic la cel tipologic. Există reciprocitate între semne, între, pentru a folosi exemplul autorului, „linia care decupează și spațiul plan pentru că orice semn plastic implică o lume formală căreia i se ordonează și pe care, de asemenea, o ordonează. Pe această lege fundamentală se stabilește principiul de coerență al operelor de artă“. Principiul de coerență este, în aspectul formal, simbolul a toate definitoriu iar în cel expresiv, însăși insistența spirituală. Iar surprinderea lui este o construcție care, pentru a fi completă, trebuie purtată pe mai multe planuri. Comprehensiunea unității aspectului operei de artă este actul critic paralel celui creator de plasmuire a echivalenței vizibile a calității interioare atînsă de artist în timpul etapei îngemănării agenților plastici. Jocul în care se prind dezvăluie cu nonșalanță duplicitatea unității operei de artă: de organism fizic și psihic în aceeași întregită prezentă. Și, corpul de fațete ale organismului artistic înferat de autor schițează alunecarea de la definiția spațială la sugestia temporală. Alternarea lor în expunerea teoretică este deja simptom al imposibilității separării fizicului de psihic, a spiritului de materie, a expresiei de intuiție în faptul artistic. Punerea împreună a agenților plastici, *compoziție* adică, este aceea care dă individualitate distinctă operei de artă, plastică și spirituală. Ea stabilește „raporturile fundamentale ale operei, cele care se referă la repartitia suprafeței, la dispoziția formelor, la proporțiile lor. Ea se referă la una din nevoile esențiale ale spiritului, cea a coerenței“. Și aceasta se realizează prin înlocuirea spectacolului confuz al naturii exterioare, de imitat, printr-o „ordonanță, adică un ansamblu de raporturi legate între ele“, raporturi între elementele plastice care converg într-un „efect de totalitate“, semn vizibil al integrității suflului creator care a topit distincția elementelor în indistincția întregului, diviziunea cantităților în indiviziunea calității. Pentru că, în totalitate „fiecare din elemente cedează o parte a unității sale ansamblului și se transformă în virtutea funcției sale calitative“. Natura este metamorfozată plastic în artistic, și prima etapă a acestui proces aparține compoziției care ordonează „părțile eterogene ale naturii în elemente omogene ale limbajului în vederea producerii asupra spectatorului sau asupra lecto-

rului a unei unități de impresie". Puterea cu care elementele de limbaj sint integrate în formațiunea simbolică oferită de compoziție impune o creștere a energiei spirituale conținută de opera de artă și iradiată prin intermediul senzației. Este cunoscut faptul că „senzația nu este percepția unei stări, ci a unei schimbări de stare. Senzația de echilibru însăși nu este percepută decât cu prețul unei amenințări de dezechilibru. Sensibilitatea noastră nu se exersează decât în favoarea unei tensiuni care o alimentează. Ea este aceea care produce în noi această formă de activitate care se numește, fără a ne juca cu cuvintele, atenția". Raportul dintre operă și spectator devine cîmp de tensiune. Intensitatea primei, născută din compunerea părților de limbaj eterogene într-un corp semantic omogen, suscită, în spectatorul ale cărui facultăți cognitive sint, la rîndu-le, integrate, atenția, ca primă manifestare a funcției operei de artă, de a-și comunica energia spirituală conservată de corpul fizic înspre ochiul psihic, și ca prim efort și rezultat, al acestuia din urmă, în împlinirea misiunii sale cognitive. „Coeziunea operei de artă nu este dar nici dată, nici definitivă, ea este un act al conștiinței sau conștiința în act" precizează autorul marcînd astfel etapa înălțării de la comprehensiunea structurii spațiale la intuierea dinamismului temporal, de la constatarea configurărilor calitative fizice la intuierea rezonanțelor, tot calitative, psihice. „Unitatea impresiei" este numitorul comun al individualității puterice a celor doi parteneri: opera și spectatorul. Individualitatea, ca unitate a propriei ființe, nu poate comunica cu o alta decât prin intermediul unei unități: de expresie, realizată de dispunerea decorativă a formelor artistice, și de impresie, realizată de facultățile cognitive ale criticului. Între expresie și impresie nu este așadar diferență, decât metodică cauzată de perspectiva în care ne punem pentru a realiza unitatea, perspectiva obiectivă sau cea subiectivă. Alternarea lor într-o supli dialectică este mai necesară, acum, ca oricînd. Forînd înspre exteriorul unității cîmpului cognitiv întîlnim organizarea constructivă a operei de artă, în care prezența-i spațială — concretă și imaginată — se concentrează potrivit unui joc de direcții, de linii și de figuri care stabilesc structura operei de artă. Accedînd la jocul de direcții și de figuri, conștiința faptului că opera de artă este un tot complex se întărește în aceea că este și un „spațiu unic". Acum, puterea criticului de individualizare a operei de artă este mai mare deoarece a trecut de la spațiul referință (cel al geometriei și al experienței noastre obișnuite) la cutare spațiu plastic al cutărui artist". Simbolul spațial este iden-

tificat în construcția sa dar, ca orice spațiu, este supus numărării și, în consecință, amenințat cu diversificarea. Or, caracterul plastic îi salvează unitatea, deoarece jocului de direcții și de construcții i se alătură cel al dimensiunilor care leagă mai subtil, dar mai profund, posibilele părți care emerg în fața unui ochi fizic, într-o supli indiviziune resimțită de un ochi psihic. *Proporția* este aspectul care „stabilește modul de existență al formelor sub raportul dimensiunilor". Prin ea, structura spațiului ne este redată sensibilă sub raportul mărimii dar, simultan „stilul își revendică partea din cantitate pentru a face din ea calitate". Și, cum aceasta din urmă este indivizibilă, caracteristicile spațiului nu ajung pentru a o defini; este nevoie de puterea sintetică a timpului pentru a o însuși. *Proporția*, prin puterea de-a păstra unitatea în diversitate, închide dimensiunea timpului, al cărui semn exterior este *mișcarea*. Cum aceasta, în artă, „este întotdeauna o expresie", însușirea ei este în funcție de considerarea, mereu, a mijloacelor plastice deoarece, precizează autorul, „mijloacele plastice, cu toate că se pretează reprezentării, cu toate că asigură construcția operei, sint de asemenea motoarele expresiei". Surprinderea expresiei, ca semn al accesului la joncțiunea, în opera de artă, dintre structură, și mișcare, spațiu și timp, decorație și intuiție, solicită, în spectator, reculegerea în același punct de incidență, a facultăților cognitive de data aceasta, ele însele modelate de categoriile timpului și spațiului. „Înseamnă că — am reține, prin vorbele lui René Berger, această învățătură — opera de artă nu se adresează niciodată nici spiritului, nici simțurilor exclusiv, ci punctului lor de întîlnire, unde se conjugă cele două principii care ne guvernează, cel al structurii și cel al mișcării". În fapt, individualitatea operei de artă, care se cere cernută și discernută, și cea a spectatorului care cerne și discerne, nu sint altceva, în unitatea actului cunoscător, decât cele două fațete ale actului creator, timp moral infuzat în spațiu plastic, intensitate a vieții interioare realizată de calitatea formei exterioare. Și, continuarea, în actul critic, a unității actului cunoscător, precum și formularea lui se fac atît timp cît procesul de elaborare se sprijină încă pe aripele formale; dincolo de ele, s-ar părea, obiectivitatea își risipește consistența și criticul, atîngînd înălțimile supreme ale scoarței plastice, resimte aerul puternic al imensității atmosferice a spiritului; pulsu-i se accelerează, intensitatea vieții este maximă și atracția necunoscutului scapă forței gravitației; oscilînd între două atracții, criticul simte fiorul continuării aprecierii de la obiectivitate la responsabilitate. Susținut de misterioasele forțe ale levitației

care au fost în fapt trudnic obținute prin ascensiunea metodică a obiectivității formelor artistice înspre punctul lor central de unde zborul n-a mai fost o problemă de rezolvat ci o consecință de continuat, criticul, purtat în survol de virtușul propriilor calități, califică calitatea operei de artă. Este etapa inserției în chiar impulsul creator conținut de opera de artă. Acum putem obține și verifica principiul teoretic conform căruia „contemplația artistică, cu toate că face parte din spațiu, este legată pentru noi de un fenomen de durată care face opera plastică tributară, ca și poezia, de mișcare și de ritm, deci de timp“.

Mișcarea în care sîntem infuzați nu este fizică, deci anarhică, ci morală, orientată de către cadența *ritmului*, prin periodicitatea sa, încă al legăturilor cu spațiul dar, și, și mai ales, prin ireversibilitatea sa, al naturii profunde a timpului. Acum, „limbajul este capabil să transmită, prin intermediul ritmului, inflexiunile vieții noastre profunde. Agent de mediere privilegiat, cu el fraza nu mai este o suită de cuvinte al căror total face sensul, ci vehiculul unei gândiri sau al unui sentiment care conservă vibrația sa. Mai mult decît la conținut, la elanul sensibil ne face să participăm. Grație ritmului, care se manifestă în noi prin efecte de regularitate, de iregularitate, de schimbări de forțe, de accelerare, de încetinire, noi ne bransăm pe pulsația însăși a artistului“. Transferul s-a efectuat între simbolul spațial întregit, compoziția și efectul psihic întregit, *armonia*. De la conștiința inițială a identității dintre intuiție și expresie, dintre procesul creator și forma care-l configurează, și de la cea complementară că opera nu există decît în raportul, experimental, cu spectatorul, s-a ajuns la cea finală a extragerii intuiției din expresie, a importării curgerii energiei creatoare înspre conștiința receptoare. Între compoziție, aspectul fizic al simbolului unitar și armonie, efectul psihic al acestuia, există, demonstrată de autor, identitate. Fiindcă opera de artă „poate fi considerată fie prin raport la ceea ce o constituie în intimitate, fie prin raport la ceea ce spectatorul resimte“, ni se precizează că, în sensul în care au fost întrebuințate, „cuvintele compoziție și armonie nu pretind altceva decît să marcheze această schimbare“. „Dacă la începutul metodei de cercetare propuse s-a aflat, ca facultate de a intra în relație experimentală cu opera, intuiția, la sfîrșitul ei, facultatea care și-a asimilat obiectul este umplută cu suflul vital oferit de carnea vie a operei de artă, tot intuiția. Între armonie și starea finală a intuiției nu există distincție pentru că, dacă intuiția a fost

aceea care a incitat procesul cognitiv, „este exercițiul intuiției care ne face într-adevăr să «reinventăm» opera, care ne face să participăm la gestul creator al artistului“. Și, participarea, ca plenitudine vitală metodic obținută este, privită în planul spectatorului, efectul exemplului propus de artist în operă: propria integrare morală a spectatorului. Atîngerea fazei armoniei ca „acord al raporturilor plastice stabilite de artist și, așa cum se exersează el asupra spectatorului“ este, pe plan interior, punerea „în activitate a atenției, a afectivității, a spiritului, pe scurt a diferitelor părți din noi înșine“, activitate care este tocmai acordul facultăților noastre cunoscătoare și al acestora cu exemplul creator propus de artist, adică integrarea morală a ființei noastre, rezultat al experienței formelor artistice. Două ființe, opera și spectatorul, s-au înlînit și prezentat, în actul critic, perpetuîndu-și cunoștința. Între ele, relația cea mai sinceră, aceea care-și întărește unitatea păstrînd termenilor individualitatea, s-a stabilit. Și, parcurgerea drumului, în experiență, de la constatarea obiectivă a formelor artistice la trăirea — responsabilă — subiectivă a actului creator a fost trasată prin marcările teoretice ale cotelor atinse în escaladarea emergențelor de relief ale aspectului fizic privit către înălțimile ce se tocesc în indistințiile atmosferice ale efectului psihic resimțit. Și, cum pericolul unei dezvoltări prea teoretice se ivește, înșinuînd, în ciuda exemplificărilor continue ale generalizărilor abstracte obținute, prin analize ale unor cazuri concrete, că se oferă partea drept tot, René Berger aruncă în însușirea fenomenologică a unor cazuri particulare, întregite de data aceasta, constituite de opera unei singure personalități, întreaga rețea de cunoștințe teoretice, pentru a-i verifica, cernîndu-i și discernîndu-i acesteia individualitatea, eficiența și validitatea. Proba de foc a verificării forței orientative a reflecțiilor teoretice în experiența operei de artă este trecută nu numai prin caracterizarea parțială pe care fiecare dintre ele o permite, ci și în cea totală pe care, împreună, trebuie s-o constituie. Coerența înlănțuirii lor în formularea aprecierii critice este gajul formal al validității acesteia. Și aprecierea exemplelor exemplifică eficiența învățămintelor metodologice acumulate. Un Renoir, un Tițian, sînt identificați în simbolul și schemele formale cele mai caracteristice operelor lor. Etapa lingvistică a criticii de artă, de investigare a aspectului formal și de pătrundere prin această cale, și numai prin ea, în cel spiritual, este împlinită de René Berger. Ea oferă, în forma propusă de autor, un exemplu al eficienței teoretice a lingvisticii, nu a celei generale care, odată cu dispariția absolutismului

dogmatic al gândului și cu apariția relativismului acestuia față de lume inaugurat de atitudinea științifică și-a încheiat, cel puțin pentru o bună perioadă de timp, misiunea, ci a celei speciale, reclamată de particularitățile de limbaj ale fiecărei arte. Calea inducției, deși mai dificil de efectuat deoarece preferă coborîșului tautologic lipsit de glorie dinspre o „cotă” primită cadou de la înaintași efortul urcușului către vortexul operei de unde experiența lumii configurată de artist nu mai este un haos de suportat ci un cosmos de dominat, este aceea pe care critica configurativistă s-a angajat și la dezvoltarea căreia René Berger, antrenat de propriile disponibilități cognitive : finețe a percepției, rigoare a intelectului și erudiție a memoriei vizuale, și-a adus deja, prin chiar cartea pusă în discuție, contribuția creatoare. „Descoperirea picturii” a permis, prin efort intelectual, cucerirea picturii tot așa cum descoperirea cărții lui René Berger de către fiecare cititor va duce, sînt convins, și dintr-o experiență personală la seducerea sa. Penetranta perspectivă de studiu propusă, finețea analizelor prestate, rigoarea generalizărilor elaborate, amploarea erudiției vizuale, ușurința alternării observațiilor concrete cu inferările de teorie generală, exactitatea percepțiilor sensibile, claritatea conceptelor teoretice și eleganța exprimării aprecierilor fac din cartea lui René Berger nu numai o serioasă contribuție efectivă la dezvoltarea studiului artei, reclamată de specialiști, dar și o inepuizabilă sursă de cultură, vizuală și intelectuală, oferită publicului mare, dornic, cu aceeași disponibilitate cunoscătoare și din nevoia profundă și firească a continuei sale ameliorări morale prin cultură, atît de calea vizuală cît și de cea intelectuală. Or, ambele, menținute într-un viu și pasionant dialog, fac substanța cărții lui René Berger, contopind-o cu însăși substanța și scopul studiului artei. Pentru că, am folosi autoritatea cuvintelor unui alt critic de artă, René Huyghe, dacă opera de artă „prin imaginile pe care ni le propune, ne aduce o viziune” iar „gîndirea, prin ideile lucide, o noțiune”, și dacă „mijloacele lor nu trebuie cu nici un preț să se confunde, cel puțin rezultatele lor pot să se sprijine și să se întărească. Plenitudinea cunoașterii — am întreba cu aceasta — n-ar fi ca fiecare să fie complementul celeilalte ?” Și, în favoarea acestui răspuns interogatoriu, prin eficiența conceptelor metodologice cu rol de orientare a însușirii, în experiență, a cunoașterii specifice obținute prin artă, și în felul acesta, de integrare a rezultatelor acesteia în însăși capacitatea omului de cunoaștere generală, cartea lui René Berger este o pledoarie a cărei forță de seducție o ipostaziază deja în binefăcător verdict.

CONSTANTIN CHIRCULESCU

Conștiința umană tinde întotdeauna spre un limbaj și chiar spre un stil. A căpăta conștiință înseamnă a căpăta formă.

HENRI FOCILLON,
Viața formelor

Putem spune, fără teama de a ne înșela, că publicul arată un interes din ce în ce mai mare pentru artele plastice și mai ales pentru pictură. Aproape necunoscute acum o jumătate de secol, cărțile de artă abundă astăzi. Sînt cumpărate, privite, oferite în dar. Reproductorile se editează cu miile; nu e carte poștală cît de umilă care, părăsind tradiționalele peisaje, să nu se mîndrească a fi mesagera unui Van Gogh sau a unui Matisse. Cuprinse de o agitație neașteptată, pînzele părăsesc muzeele, unde totul părea să le rețină, și pornesc să facă înconjurul lumii. La fiecare popas, nenumărați ochi le contemplă. Sălile de expoziție se dovedesc neîncăpătoare. Lumea se îmbulzește, se înghesuie...

Să notăm totuși că ceea ce-i poartă pe oameni către pictură, cu forța unui curent submarin, depășește cu mult simpla curiozitate. În mod conștient sau inconștient, publicul se atașează de opere, atașament care devine fervoare la tineri (rari sînt cei care nu cer prin reproducere, dublura a ceea ce le place).

Din fundul Luvrului, *Gioconda* veghează asupra nenumăratelor efigii care-i răspîdesc pretutindeni tainica strălucire. Unică prin definiție, iată acum capodopera înzestrată cu puterea

ubicității. În epoca noastră, pictura a devenit o prezență de la care se așteaptă, îndrăznim s-o spunem, un fel de *revelație*.

Dar dacă nevoia de artă e unanim resimțită, mai e mult pînă cînd publicul să fie unanim în aprecierile sale. Desigur, nu mai e nimeni care, în trecere prin Florența, să nu-și facă o datorie și o bucurie din a merge la Galleria degli Uffizi. Zilnic, mii de vizitatori ies îmbogățiți sufletește din Luvru și din Rijksmuseum. Prado își are ferveții săi ca și Pinacoteca din München. Totuși, dacă-i iei la întrebări pe acești vizitatori cu privirile uluite, ei sînt departe de a fi cu sufletul împăcat.

Atîta timp cît pictura s-a mulțumit, cel puțin în aparență, să respecte lumea exterioară așa cum o știm, atitudinea spectatorului putea beneficia de un anumit echivoc: era admirat Rembrandt, desigur, dar oare motivele erau altele decît cele care făceau să fie admirat, de pildă, un Aert de Gelder? Și la unul și la celălalt lumea regăsea cu încîntare aceeași emoție religioasă, același conflict între lumină și întuneric. E meritul artei moderne de a fi făcut să se spargă echivocul. Cam de la impresionism încôace, principalele manifestări în pictură au fost întîmpinate cu ostilitate, și totuși, cu toate condamnările criticii, cu toată reprobarea publicului, ele au sfîrșit prin a triumfa, luîndu-și locul în istoria artei, în muzee și în galerii mai fățiș, mai profund însă în inima noilor generații.

Astfel, meritul artei moderne e de a fi făcut evident ceea ce altădată nu era decît o bănuială, subiect de discuții în doi peri pentru majoritatea oamenilor, și anume că *valoarea unei opere de artă nu depinde de gustul privitorului, de respectul pe care-l arată lumii exterioare sau tradiției, de calitatea ei de ornament sau de divertisment, ci de ceea ce îi este propriu și exprimă prin mijloace care-i sînt proprii*. De acum încolo, nu mai e interzis să te preocupe să înțelegi.

Dar oare e nevoie să înțelegi pictura? Ca și cum n-ar fi de ajuns s-o privești sau chiar s-o simți! Totuși altceva e să privești, sau chiar s-o simți, altceva să apreciezi, să cunoști și să admiri cu discernământ. Iar dacă pictura nu s-a bucurat niciodată de o mai mare favoare ca astăzi, fapt e că tot niciodată nu s-a enunțat cu atita grabă în rîndurile publicului „nevoia de a înțelege“. Tocmai pentru a răspunde acestei nevoi a fost scrisă cartea de față.

Să ne explicăm: lucrări despre artă sînt o sumedenie. Fără a mai vorbi de albumele care răsar ca ciupercile, cred că nu e hazardat de a spune că majoritatea istoriilor artei, a eseurilor de estetică sau critică, cît se poate de utile, se sinchiesc în general prea puțin să răspundă la prima întrebare a spectatorului: „Cum trebuie oare să procedez pentru a cunoaște opera de artă care se află în fața mea; în ce condiții mă simt autorizat să formulez despre ea o judecată valabilă?“ Problemă fundamentală pe care toată lumea și-o pune, și asupra căreia domnește o ciudată tăcere.

Că există „un mod de a proceda“, asta oricum e sigur. Chiar dacă specialiștii în artă păstrează de obicei tăcere asupra acestui punct, muțenia lor nu-l împiedică să existe și, conștient sau nu, să-l practice ei înșiși. Dacă i-ar nega existența sau chiar dacă s-ar îndoi de ea, cum ar putea să mai stabilească judecăți și să se pronunțe asupra valorii operelor? Ajungem astfel la această constatare cel puțin bizară că lucrul cel mai neglijat e tocmai acela de care avem în primul rînd nevoie!

Năzuința unui public tot mai numeros de a cunoaște operele de artă obligă pe oricine se ocupă de artă de a da explicații onest și cu simplitate.

Contrar a ceea ce se crede, astăzi ne apare din ce în ce mai clar că opera de artă nu e un obiect, fie și un obiect frumos, ci se pre-

zintă mai degrabă ca un *text*, toată lumea fiind de acord că acesta nu poate fi judecat fără ca mai înainte să-l fi cunoscut, adică să-i fi priceput sensul și apreciat valoarea. Ceea ce înseamnă că operele de artă pretind de asemenea să fie „citite“ conform naturii lor, că există așadar o *lectură plastică* după cum există o *lectură literară*, în sfîrșit, că fiecare din ele presupune niște condiții diferite, dar la fel de precise, activitate care cere inițiere și exercițiu¹. Or, deși toată lumea are această capacitate de a discerne frumosul, ești totuși silit să constăți că divergențele sînt nenumărate. Din ce provin ele? Așa cum spune Descartes în legătură cu căutarea adevărului, „din aceea că ne conducem gîndirea pe căi diferite și nu avem în vedere aceleași lucruri“. Raportată la domeniul artei, observația sa nu are mai puțină greutate. Să acceptăm să ținem seama de ea și iată-ne în măsură, nu de a intra în stăpînirea frumosului, dar de a avea un plan în loc de a merge pe bijbiite. Și mai întîi încercînd prin toate mijloacele de a ne conduce gîndirea pe calea cea bună. Acestei probleme îi sînt consacrate cele două părți centrale ale lucrării de față. În prima din ele sînt studiate pe rînd linia, spațiul, culoarea, valoarea, lumina; în cea de-a doua, compoziția, construcția, tensiunea, proporția, mișcarea, ritmul, armonia. Trebuie totuși să atragem atenția că în nici unul din aceste capitole nu sînt studiate noțiunile de mai sus pentru ele însele, căci nici culoarea nici ritmul nu există în absolut, ci numai în opere. Neputînd să îmbrățișeze totul dintr-o dată, spiritul nostru are nevoie de puncte de sprijin care să-l călăuzească. Aceste două părți își propun așadar să demonstreze cum spectatorul, după ce a studiat compoziția,

¹ Exercițiul pe care-l fac, în ce privește textele literare, toți copiii începînd de pe băncile școlii și pînă la universitate dar, printr-o aberație ale cărei efecte abia începem să le bănuim, „lectura“ operelor de artă a fost aproape cu totul neglijată pînă acum.

lumina, culorile, proporția, poate ajunge să găsească drumul care să-i dea totodată sentimentul de a fi echitabil față de operă și în acord cu el însuși.

Precizăm că nu avem cituși de puțin intenția de a introduce gusturile noastre personale în acest eseu. Ceea ce mai înseamnă că refuzăm și polemica. Să nu se vadă așadar aici nici o apologie a artei vechi, nici o apologie a artei moderne. Respectăm îndeajuns arta pur și simplu pentru a nădăjdui s-o slujim fără false opoziții.

Dacă ni se pare într-adevăr legitim să căutăm pe ce căi avem șansa de a ajunge la valoarea estetică, ni se pare ilegal să ne pronunțăm în locul altuia. Condițiile unei judecăți de valoare pot face obiectul unui studiu, actul de a judeca ține de libertatea fiecăruia. Dar ce bucurie ar fi pentru noi să putem arăta că asemenea condiții există, că ne sînt oferite tuturor aceleași căi, și că ținînd seama de ele putem evita divergențele și neînțelegerile!

E mult timp de cînd gîndirea intelectuală, prin logică, și-a găsit instrumentul de a se face înțeleasă; desigur, logica nu inventează nimic; e sterilă, dacă vrei, dar are marele avantaj de a-l sili pe cel care se apucă să raționeze să fie consecvent cu el însuși. Prin respectarea unei discipline liber consimțite, ea îngăduie oamenilor, dacă nu să fie mereu de acord, atunci măcar să-și confrunte vederile urmînd aceeași cale. De ce ar fi oare hărăzite judecățile noastre asupra artei să fie doar niște opinii incerte, capricioase ori contradictorii? Nu cerem de la logică remediul, dar n-avem oare dreptul de a dori să se caute, pentru aprecierea operelor de artă, o metodă care să-i împrumute rigoarea și să invite la același simț al responsabilității?

Poate părea curios că nu s-a gîndit nimeni s-o găsească mai din vreme. Fapt e că obstacolele sînt numeroase și țin de mai multe pri-
cini. Așa că am început cu o parte intitulată

Orientări. Această încercare de punere la punct prealabilă ni s-a părut necesară. Se poate într-adevăr constata că, dacă mulți oameni sînt refractari la artă sau spun în legătură cu ea vorbe nelalocul lor, asta înseamnă că, după cum remarcă Descartes în ultima parte a frazei sale, nu au în vedere „aceleași lucruri”. În prezența unui El Greco, mulți încă se mai plîng că trupul e prea lung, membrele prea firave, gîtul lipsit de măsură (pentru a-i liniști, spirite ingenioase, medici de profesie, le suflă că artistul suferea de un defect de vedere!... Și ei chiar se liniștesc). Ceea ce nu înseamnă altceva decît că acolo unde unii văd un ansamblu de raporturi plastice, alții caută o reproducere a vieții, și totuși e același tablou pe care-l au sub ochi! Altora le mai place să-și închipuie că sînt trași pe sfoară sau că e imposibil să nu înțeleagă nimic: *de gustibus et coloribus* repetă ei fără rost!

Ar fi așadar cu totul iluzoriu de a propune o metodă aceuia care consideră că obiectul acestei metode n-are o rațiune de a fi sau că metoda însăși nu e de nici un folos. Or, dacă stai puțin să te gîndești, îți dai seama că starea aceasta de spirit se datorează mai ales prejudecăților și ignoranței care au ca efect comun, fie să te împiedice să vezi, fie să te facă să nu vezi bine, fie să te facă să vezi altceva. Această primă parte încearcă deci să le denunțe, pentru ca cititorul, după ce le examinează, presupunînd că simte această nevoie, să se elibereze singur de aceste prejudecăți și să consimtă să ne ajute în cercetările noastre.

În sfîrșit, am ținut să adăugăm o a patra parte, intitulată *Aplicații*, în care sînt studiate amănunțit cîteva opere marcante din epoci și stiluri diferite. N-a fost cituși de puțin în intenția noastră ca aceste studii să treacă drept modele. Scriindu-le, singura noastră grijă a fost de a pune în aplicare principiile care s-au desprins din părțile doi și trei, asta nu atît pentru a scoate în evidență gusturile noastre pe o cale

ocolită, cît pentru a ne asuma răspunderea pînă la capăt. Expunerea unei metode e altceva decît aplicarea ei, dar în spiritul în care a fost concepută această lucrare, una nu merge fără cealaltă.

Deși s-ar putea spune că planul lucrării s-a impus de la sine, trebuie totuși să mănturisim că în executarea sa am întîmpinat serioase dificultăți. Pe de-o parte, cum să expui niște principii metodologice fără să dai cititorului sentimentul că e vorba de un tratat teoretic? Și cum, pe de altă parte, să-l îndemni pe cititor să le folosească fără să-i dai sentimentul că aduci o știrbire libertății sale, fie tentația de a le aplica întocmai ca pe o „rețetă“?

Această dublă partidă, armonioasă în intenție, contradictorie sau cel puțin greu conciliabilă în execuție, constituie riscul întreprinderii noastre, căci se izbește de faptul că lucrurile nu se prezintă sub aceeași lumină la sfîrșit ca și la început, în același fel pentru debutant ca și pentru o persoană avertizată. În încurcătura inevitabilă în care ne-a pus această împrejurare, am socotit că cel mai bun lucru e de a proceda pe etape de la un capăt la celălalt al cărții, ca și în interiorul capitolelor.

Exces de didacticism? Dacă ni se permite o ultimă referință, la Socrate de astă dată, vom spune că ținem mai mult de a fi fermi în cuvintele noastre decît de a face un discurs frumos. Din nevoia de a înainta pas cu pas nu e exclus să fi săvîrșit anumite repetări ori să fi dat ici-colo aceleași opere drept exemplu.

O altă dificultate era de a hotărî dacă e bine să se vorbească de la început și de pictura abstractă. Nu se poate desigur nega că aceasta e una din expresiile cele mai active ale timpului nostru. Cu toate acestea, pentru a nu spori dificultatea, ne-am menținut mai ales la pictura figurativă în corpul lucrării, lăsînd pictura non-figurativă pentru la sfîrșit. Și una și cealaltă pun dealtfel aceleași probleme plastice,

dar cum publicul e mai obișnuit cu cea dintîi, era mai bine să pornim de la ea pentru a stabili bazele acestei lucrări.

A treia dificultate ține de expresie. În ce fel să scrii o lucrare care nu e nici eseu nici curs? Și aici a trebuit să alegem și, pentru a ne ține de cuvînt, să suprimăm pe cît posibil orice termen tehnic, și oricum orice fel de jargon. E adevărat că ici și colo am fost obligați să creăm cîte un cuvînt, dar cititorul poate fi sigur că am făcut-o cu cea mai mare chibzuință. Cît despre stil, am dorit să fie clar și precis; expresia filosofică nu ocupă mai mult loc decît cea lirică; ne-am folosit de unealta comună, de limba de fiecare zi.

Această lucrare nu se adresează așadar nici specialiștilor, nici artiștilor, nici istoricilor artei, ci numai și numai publicului. Poziția adoptată e definită în mod strict. Stabilirea condițiilor în care e posibilă „înțelegerea“ artei, și îndeosebi a operelor picturale, acesta îi e scopul. Procedarea pe etape cu grija constantă de a-l face pe cititor să participe la plăcerea și la responsabilitatea cercetării de față, aceasta îi e metoda. Iar caracteristica generală e aceea că se are în vedere un scop practic.

S-ar putea ca principala obiecție care ni se va face să fie că nu ținem seama de istorie. În aparență numai, vom replica noi, căci dacă perspectiva acestei cărți e plasată, în mod deliberat, dincolo de curgerea timpului, asta nu înseamnă că negăm istoria; am fi destul de îndurerați să ni se impute o asemenea absurditate. Iar dacă istoria, și îndeosebi istoria artei, urmărește cunoașterea operelor conform evoluției lor de-a lungul secolelor, e normal ca epoca noastră să determine o conștiință distinctă de cea din trecut. Niciodată esteticul nu s-a impus cu atîta evidență și forță ca astăzi, în fața atîtor oameni, și pentru toate artele deodată. Așadar, deși istoria e o referință absolut necesară, nu-i putem lua totuși acestei preocupări de a crea o metodă de apreciere ca aceea pe care o pro-

punem, meritul de a răspunde exigențelor conștiinței noastre actuale. Căci astăzi se pune problema de a-l face pe spectator să-și dea seama că opera de artă îi cere o altă dispoziție decât îi cer lucrurile din realitate, că ea ține de o altă ordine, în sfârșit că, pentru a o cunoaște în mod activ și nu numai cu spiritul, e necesară o *atitudine* corespunzătoare.

E poate o oarecare naivitate să vrei să stabilești pe puncte toate aceste chestiuni. Dar e important de arătat, dacă nu întinderea programului pe care l-am îndeplinit, atunci măcar aceea a unui program ideal la care e firesc să năzuim. Alături de istoria artei și de estetica pură, o nouă disciplină e pe cale de elaborare. Plecând de la opere, ea își propune să întemeieze cunoașterea estetică pe valoarea proprie acestora. De la o asemenea disciplină, pe care am putea-o numi *Estetică aplicată*, ar fi de așteptat să instaureze un nou mod de a stabili raporturile dintre noi și opera de artă, și chiar să fecundeze istoria tradițională a artei invitând-o să pună mai mare accent pe viața formelor decât pe succesiunea lor în timp. Cu riscul de a pășișă un autor de la care numai o dată am pretins că ne tragem, am dori ca această carte să fie în felul ei un „discurs asupra metodei de a-și conduce bine rațiunea și de a căuta adevărul“ în ceea ce privește opera de artă. Vorbele acestea poate că nu sînt lipsite de modestie cînd au bunăvoința drept cheazăș.

ORIENTĂRI

PRIMUL CONTACT PREJUDECATA REALITĂȚII

5 Să fim sinceri : de îndată ce un tablou ori o statuie se îndepărtează de realitate, degeaba ești sedus (sau nu ești), ceva în noi se revoltă. Și când un juriu internațional decernează premiul întâi la sculptură lui Reg Butler pentru proiectul său de *Monument prizonierului necunoscut*, și când în loc de prizonier, cum te aștepti, descoperi o spînzurătoare goală, o „formă destul de ambiguă, cum scria unul din membrii juriului, avînd ceva de temniță, eșafod, cruce și ghilotină“, ai tot dreptul să te întrebi dacă nu cumva își bate joc. Asigurarea dată apoi chiar de autor cum că platforma goală ajută la exprimarea „mai degrabă a instrumentului de execuție decît a actului însuși“, nu reușește să ne înlăture bănuiala, ba dimpotrivă o confirmă. Să fim păcăliți, iată ce nu putem suporta, iar artistul care, în mod deliberat, își propune să ne deconcerteze, își atrage inevitabil resentimentele noastre.

Totuși, decît atîta vorbărie, să încercăm mai bine de a vedea clar întrebîndu-ne mai întîi care este această *realitate* la care recurgem pentru a judeca. Nu există nici o dificultate în această privință, realitatea este imaginea ființelor și a lucrurilor, așa cum ne-o dau obiceiurile simțurilor și ale spiritului. Să mărturisim că nu ne facem atîtea șicane în ce pri-

6 vește fotografia : un om se schimbă odată cu vîrsta, un fruct odată cu anotimpul, dar sîntem foarte severi în ce privește semnalmentele. Cînd ni se anunță portretul unei femei stînd jos, toată lumea știe la ce să se aștepte. Așa că e firesc să opunem o vie rezistență înaintea de a ne resemna să vedem cum un Picasso, sub acest titlu, ne chinuie cu tot felul de monștri pe care bunul simț îi respinge. E oare nevoie să definim mai mult această realitate pe care o tot invocăm ?

Iar această realitate ni se pare demnă de artă. La ea sîntem tentați să raportăm arta ca un model, adevăratul ei model, iar artistul care o disprețuiește ne trezește curînd suspiciunea : „De ce dracu pictează altfel decît vede ?“ La fiecare expoziție de artă modernă, aceasta e exclamația care se citește de obicei în toate privirile, ori măcar în cele a unei bune părți din public. Și cum nu-ți vine prea ușor să crezi în actul gratuit, pînă la urmă îți spui că artiștii trebuie că au niște intenții răutăcioase, dacă nu chiar rele, și dacă se încăpățînează să continue pe calea asta, înseamnă că merită, în afară de zîmbete ironice (care nu ne prea costă dealtfel), muștrările și reproșurile noastre. Unii ajung chiar să dorească represalii !... Ah, îi auzi suspinînd, de ce nu mai sîntem pe vremea lui Zeuxis care, după spusele celor vechi, picta niște struguri cu atîta veridicitate, încît păsările se lăsau păcălite și, precizează anecdota, se îmbulzeau să-i ciugulească. Cît de semnificativă nostalgie ! Redus la rolul de copist artistul s-ar remarca în măsura în care s-ar arăta cît mai fidel față de natură ; gradul de perfecțiune în artă ar fi atins atunci cînd opera ar dispune de maximum de putere de iluzionare ; iar publicul, avînd un criteriu sigur, n-ar avea altceva de făcut decît să compare pentru a se putea pronunța fără riscul de a greși și fără să trebuiască să aștepte ratificarea păsărilor, măsurînd singur efectul iluziei.

De ce să tratăm cu ușurătate dorința aceasta? Ea dovedește, din partea marelui public, o nevoie sinceră de a înțelege și de a aproba cu bunăcredință. E vorba așadar nu atât de teama de a fi tras pe sfoară cit de sentimentul de a avea conștiința curată în judecata pe care o face. Nu trebuie să i se ia în nume de rău ceea ce constituie lucrul cel mai important (și care lipsește atât de des): a fi de acord cu tine însuși.

Dar oare există această conștiință curată? Când ne punem întrebarea și când, fermi în convingerea noastră că arta trebuie să fie după chipul și asemănarea realității, ne aplecăm asupra operelor de odinioară, nu scăpăm din vedere faptul că multe din ele, deși respectă această realitate, nu i se conformează întru totul. Și dacă ațiția oameni sînt atrași mai
7
întîi de *Punerea în mormînt* a lui Ciseri, curînd își dau seama, ajutați și de experiență, că opera lui Rafael sau cea a lui Michelangelo conține încă ceva în plus. Când pătrundem
8
prima oară în Capela Sixtină nu simțim oare o înfiorare fără seamăn în prezența poporului acela de giganți care domnește pe boltă? Și ce uluire pune stăpînire pe noi la vederea *Judecării de Apoi* care, de acolo, de pe perețele din fund, face să răsunе trîmbițele deasupra capetelor celor damnați! Astfel se strecoară treptat, dacă nu chiar de prima dată, sentimentul că arta nu e numai copia realității, că poate fi și altceva, că are dreptul să fie altceva.

E suficient să mai continuăm puțin cu întrebările și iată ce ciudate îndoieli se ridică: nu
9
sîntem cam grăbiți în condamnările noastre? Când un Modigliani ne propune, în portretul lui Leopold Zborowski, un corp care se lungeste la nesfîrșit, cu niște umeri și un gît în formă de sticlă, o face oare pentru a ne deconcerta? Mai putem susține cu aceeași siguranță că un Braque, un Picasso, un Matisse, un Léger, care sînt niște oameni ca și noi, își pot într-

adevăr petrece viața, zile și ani întregi, ca să meșterească tablouri numai și numai pentru a ne scandaliza? Nu vă închipuți ce răbdare le-ar trebui, cită trudă! Și de ce? Pentru un succes în care n-ar crede nici ei! Nu, ar fi ceva prea absurd.

Din îndoială în îndoială, iată-ne ajunși să ne întrebăm dacă publicul despre care se spune, cu dispreț, că „marșează“, n-are cumva dreptate, dacă acest public nu merge într-adevăr înainte, în timp ce noi sîntem cei care batem pasul pe loc. Că trebuie să fie în acord cu el însuși, desigur, asta contează înainte de toate; dar mai trebuie să fie în acord și cu lucrurile. Și iată conștiința noastră curată pusă la îndoială: este arta copia realității? Poate fi? Avem dreptul să judecăm o operă după gradul de asemănare? Nu e nimeni care să aibă o oarecare onestitate și să nu accepte îndoiala.

Dar dacă majoritatea oamenilor se revoltă împotriva unei arte care-i deconcertează, se poate remarca totuși că nu toate artele sînt egal puse în cauză. Se discută despre forma unei locuințe; nimeni nu cutează să-l dojenească pe arhitect sub pretext că „nu seamănă“ și asta pentru simplul motiv că nu există case naturale, toate sînt făcute de mîna omului. Pentru arhitect (și ar fi bine să nu-l uităm) problema nu se pune. Așa că pretenția noastră de a reduce arta la realitate deja suferă o excepție. Mai sînt și altele. Când un vas ori o medalie sînt împodobite cu animale stilizate, și asta acceptăm cu destulă ușurință. E de la sine înțeles, gîndește fiecare, și s-ar simți mai degrabă jignit de o broșă care ar fi mulajul albinei pe care o înfățișează. Tapiseria, ceramica, artele decorative în general nici acestea nu cer să căutăm un corespondent în natură. Plăcerea pe care o avem în fața formei unei oale, a materialului unei stofe, a desenului de pe un covor, ni se pare îndeajuns. Asta nu pentru că n-am acorda acestor obiecte destulă importanță; dimpotrivă, le îndrăgim fiindcă

le găsim frumoase, iar faptul că aparțin artelor așa-zis minore nu le scade cîtuși de puțin în ochii noștri. Astfel, pentru arhitectură, nu cutezăm să cerem niște modele din natură; pentru artele decorative, deși modelele există, nu ne dăm osteneala să recurgem la ele. Ceea ce înseamnă că adoptăm față de ele o altă atitudine decît aceea pe care credem că trebuie s-o avem în privința picturii și a sculpturii. Într-adevăr, parcă numai în fața lor ne simțim datori să ne referim la real atunci cînd facem o judecată de valoare. Așa că sîntem siliți să adăugăm la întrebările puse mai adineauri și pe aceasta: cum se face că ne comportăm altfel în fața acestor arte? Cum de s-a ajuns să se formuleze în ce le privește o exigență la care, cînd e vorba de arhitectură ori de artele decorative, nici măcar nu ne gîndim?

11 Dacă privim de-a lungul istoriei, nu ne trebuie mult pentru a descoperi, împotriva oricărei așteptări, că oamenii n-au cerut, ca să spunem așa, niciodată de la pictură, ca și de la sculptură, să le slujească drept oglindă, că aceasta e o pretenție cu totul recentă, datînd aproximativ din Renaștere. Dar nu sînt decît cinci secole pe lingă miile de ani în timpul cărora arta i-a oferit mereu omului, nu imaginea efigiei sale muritoare ci, prin intermediul ei, florile stranii cu care religia îi hrănea imaginația, cum dovedește această filă de evangheliar în care Hristos, nu atît crucificat cît învelit de inflexibilul arabesc, pare să întindă niște brațe neputincioase deasupra picioarelor inerte, ca și cum geniul artistului s-ar fi manifestat în această țesere, cu ajutorul ornamentelor împletite, a celei mai neobișnuite închisori! Să nu se pretexteze că aici e vorba de o floare monstruoasă. Toată arta celto-irlandeză se închide într-o viziune care, renunțînd la asemănarea cu figura umană, țese o mie și una de metamorfoze a liniei reluate fără încetare, contorsionate, împletite, dornică de a se orea pe ea însăși, și care se istovește în sfîrșit,

caligrafia substituindu-se semnului pe care la început pretindea că-l slujește. Asupra cîtor mii de ani nu și-a întins geniul egiptean tute-lara și rodnică sa tiranie înfățișîndu-l pe om, nu ca pe o plăpîndă creatură abandonată anotimpurilor, vîrstei, morții, ci ca o siluetă cursivă, pentru că e desenată de o mină sigură și durabilă, pentru că e în piatră, cea figură din profil, cu ochiul închis, umerii văzuți din față, bazinul din trei sferturi, picioarele din profil, oameni și zei rezumați triumfal într-un corp care e o sfidare vie adusă realului!

Nu contează că arta celto-irlandeză nu durează decît un timp, iar arta egipteană milenii, important e că atît una cît și cealaltă refuză imitația. Și de la hotarele Asiei pînă în insula Paștelui, de la picturile din caverne pînă la frescele din Tavant, toate operele celorlalte civilizații depun mărturie în același sens.

Desigur, e o mare deosebire între un fetiș 12 negru și o operă de Rafael. Totuși, fie și numai 13 faptul că nici unul nici celălalt nu sînt produsul imitației ne avertizează că trebuie să aibă ceva comun. Iar dacă acceptăm fresca și refuzăm fetișul, sub pretext că cea dintîi ne amintește mai bine natura, cum nu ne dăm seama că acea conștiință curată de care făceam atîta caz e pusă la grea încercare. Deja nu mai e vorba ca opera de artă să fie imaginea realității, ci doar s-o amintească. Și tocmai de asta ne ferim. Nu vrem să acceptăm riscul aventurii la care ne invită arta, căci dacă mai cedăm încă un pas, ne alarmăm noi în secret, cele mai rele extravagante ale contemporanilor vor avea curînd dreptul la admirația noastră! Să fim sinceri, oare preferința pe care o afișăm de obicei pentru arta așa-zis clasică nu se datorează în bună parte temerii de a ne vedea tîrîți de arta modernă în niște ținuturi unde sîntem convinși că ne vom rătăci? Căci, dacă e ade-vărat că arta nu se confundă niciodată cu rea-

litate, e fals să credem că îndepărtându-ne cât mai mult de aceasta se nasc neapărat capodopere. Oricum, nu asta e problema.

Iată ce-ar fi fost de ajuns pentru a ne lămuri, dacă istoria, încă de la Renaștere (din secolul al XV-lea și pînă la reînnoirea artei moderne, cam pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea), n-ar fi contribuit considerabil la amplificarea neînțelegerii. Mai întîi prin inventarea perspectivei, care deschide tabloul așa cum deschizi o fereastră, întreaga lume a aparențelor s-a năpustit pe pînză, transformînd opera plastică într-o „vedere“. Corpul omenesc, atîta timp supus planului mural, a căpătat brusc dreptul la volum, la densitate, la iluzia propriei sale cărni. Lumina, aerul, jocurile de umbră au avut și ele contribuția lor, și realitatea a devenit curînd tot atît de fascinantă ca și Mona Lisa al cărei prea celebru surîs, aburit de visare e, mai mult decît un simbol, o capcană. Nu-i de mirare că atîția pictori și sculptori s-au lăsat prinși !

14 Nici unul din marii renașcentiști, dinainte sau după Leonardo, n-a cedat totuși ispitei. E oare nevoie de o îndelungată analiză pentru a ne da seama că figurile lui Piero della Francesca, recunoscutibile, identificabile, n-au decît o îndepăntată legătură cu realitatea ? Că pe moșneagul acela descărnat îl cheamă Adam, că pe bărbatul acela robust îl cheamă Seth, că femeia aceea firavă se numește Eva conștează mult mai puțin decît așezarea strictă care-i reunește în tablou, împotriva dramei pe care o evocă. Forma umană e aici un mijloc de care artistul se slujește pentru a pune la punct un savant balet în care „ochiul lăuntric“ se delectează cu ceea ce îi este refuzat celui alt ochi : mișcare, ritm, armonie, tainice jocuri ale artei la care acesta participă de îndată cu mare încîntare. Utilizînd perspectiva și figura umană în funcție de volum, nu e nici un artist care să nu se gîndească mai întîi să le ordoneze în scopuri estetice, și dacă arta Renașterii pare

uneori să se învecineze cu naturalismul, n-o face decît tangențial ; niciodată nu-i cedează cu totul.

Și totuși acest naturalism, superb instaurat de un Uccello, un Massaccio, un Piero della Francesca, un Leonardo, un Rafael, un Michelangelo (și despre care nu se poate spune că nu e una din formele cele mai înalte ale artei) e la originea neînțelegerii ale cărei urmări dăunătoare durează pînă în zilele noastre : pe de o parte, numeroși „artiști“, crezîndu-se pe urmele înaintașilor lor, s-au apucat să rivalizeze cu realitatea, preferînd imitația transpușerii ; pe de altă parte, publicul, indus în eroare de atîtea acte de curaj, mereu altele (și aplaudate ca atare) curînd a acceptat și apoi chiar a cerut ca arta să li se supună. Poate pentru prima oară în istorie, s-a ajuns să se creadă că imitația realității constituie scopul însuși al artei. Urmează mediocrizarea, se instalează academismul, neguțătorii de cromolitografii fac restul, și prejudecata se înrădăcinează. Sub pretextul de a aduce un omagiu lui Leonardo și lui Rafael, favorurile publicului se îndreaptă spre un Guido Reni, spre un Bonnat, spre cele mai de prost gust produse expuse la buchiniști sau ale „artei oficiale“...

Echivocul e o otravă atît de subtilă încît însăși arta de la care pornea Renașterea a avut de suferit. Unii și-au închipuit cu bună credință că sculptura greco-romană e singura care deține secretul frumuseții, și de aceea o laudau, nu pentru că ar fi fost una din expresiile privilegiate ale geniului uman, ci afirmarea triumfului realității. Grosolană eroare, din ferire corectată, dar care, încă acreditată pe scară largă, continuă să-și exercite primejdioasa influență. Cu toate astea e de ajuns să privești o statuie greacă și un atlet fotografiat în aceeași poziție pentru ca deosebirea să sară în ochi. E un fapt verificat că nici o statuie nu coincide vreodată cu modelul. Și

astfel argumentul pe care unii pretind să-l scoată din arta Renașterii sau din arta greacă și romană nu e decât o falsă justificare de care cel mai adesea se slujesc ca de un alibi.

Să rezumăm. De-a lungul secolelor, arta pare să oscileze între realism și irealism dar, printr-un tainic simț al naturii, se ferește să depășească vreuna din limite. Constrinsă la imitație, nu mai e decât un deșeu; împinsă spre irealitate, începe să se dizolve. Naturalismul Renașterii nu scapă nici el acestei legi.

18 Istoria, așadar, ne pune în fața unui fapt: niciodată arta nu se identifică cu realitatea așa cum aceasta e definită de bunul simț. Dar acestui fapt îi putem opune un altul: operele care se îndepărtează de real întâmpină rezistență din partea noastră. Faptul că aztecii sau caldeenii, egiptenii sau chinezii nu au astfel de dificultăți nu schimbă cu nimic situația. Important pentru noi e ceea ce simțim; nu ne interesează decât ceea ce ne preocupă. Într-un cuvânt, avem nevoie, nu atât de fapte, cât de *justificări*. Nu respingem din încăpăținare; cerem să fim, dacă nu convinși, atunci măcar lămuriți.

Or, e vădit că nu reacționăm la arta unei civilizații așa cum reacționăm la o operă izolată. Dacă proiectul de monument al lui Reg Butler (pag. 34) ne deconectează și ne irită, asta pentru că în primul rând intenția artistului ni se pare gratuită, iar sensul operei sale ne scapă. În schimb, dacă intrăm într-un muzeu și ne oprim în sala de antichități egiptene, la Luvru de pildă, vom fi cu siguranță izbiți de unitatea care se desprinde. În ciuda nenumăratelor deosebiri ne dăm seama că există ceva care leagă aceste opere între ele, un anumit „spirit” care emană din toate. Astfel se formează treptat, ia naștere în noi sentimentul că dacă operele eșalonate pe mai multe mii de ani se prezintă ca având niște caracteristici care le sînt proprii, aceasta nu se datorează nici întâmplării, nici unei voințe

arbitrare a artiștilor. Faptul că acestea au reprezentat întotdeauna omul cu ajutorul unor *convenții* care-l abstrag din realitate ne apare din ce în ce mai clar ca fiind rezultatul unei premeditări, a unei hotărîri, a unui proiect conștient. Ajungînd aici, ajungem și la ideea că aceste convenții, departe de a fi gratuite, *au un sens*. Revelație capitală! În momentul în care ne dăm seama că transpunerea e *justificată*, părăsim atitudinea de refuz pe care o avusesem mai înainte, renunțăm să mai pretindem ca realitatea să slujească artei drept model, iar nouă drept criteriu. De îndată, operele de artă ni se arată sub o nouă lumină. Nu ni se mai pare gratuit ca imaginea omului, ca și cea a naturii, să fie modificată. Ceea ce ne preocupă acum, și asta cu bună credință, e mai degrabă *legitimitatea* acestei modificări. Faptul că omul se dezvăluie în operele sale altfel decât se vede nu ne mai surprinde nici nu ne mai deconectează. Alegerea la care s-a oprit pare să răspundă unei certitudini interioare nu mai puțin valabile decât aceea furnizată de simțurile și obișnuințele noastre. Idolii africani nu ne mai șochează astăzi cînd nu-i mai considerăm drept niște reprezentări stîngace și derizorii. În adîncul sufletului nostru ni se trezește respectul pentru imaginile zămislite de miturile fiecărui popor. Și, deși nu mai credem nici în Horus, nici în Ghilgameș, nici în Zeus, nu putem totuși să nu le facem această dreptate și anume că, secole de-a rîndul și pentru nenumărați oameni, ei au reprezentat, dincolo de imaginea acestei lumi, realitatea supremă care o luminează.

Problema artei, observăm noi acum, nu se limitează la cei doi termeni pe care credeam că-i putem stabili la începutul acestui capitol. Realitatea pe care o percep simțurile noastre și așa cum o definește bunul simț nu-i singura care contează. Aceea, cu mult mai profundă, a miturilor are o mai mare importanță. Cine a înțeles asta, nu se mai gîndește să le ceară

artiștilor să se aservească imitației, de vreme ce năzuiesc la o realitate mai înaltă la care, prin intermediul operelor create de ei, simțim și noi invitați să năzuim.

Dar ce se întâmplă cu noi, oameni ai secolului al XX-lea, în prezența artei care se desăvârșește sub ochii noștri? Trebuie să remarcăm că miturile ordonatoare, atât de vii altădată, au dispărut ori supraviețuiesc în forme destul de firave. E ciudat, dar artiștii n-au abdicat numai pentru atât. Sint fără îndoială puține epoci atât de bogate în artiști ca a noastră. Parisul, se spune, adăpostește aproape cincizeci de mii! Se mulțumesc ei oare să fie supraviețuitorii unui trecut muribund? Se cuvine oare să ne închipuim că atîția dintre ei suportă privațiuni doar pentru a-și hrăni o vană nostalgie? E de închipuit că ar accepta să se expună disprețului și sarcasmelor numai din spirit de umilință sau ispășire? E evident că ar fi absurd. Părăsiți de miturile în care credeau înaintașii lor, ei încearcă să inventeze altele noi pe care, cu ajutorul artei, se simt în stare să le dea formă, în speranța că și alți oameni vor consimți să le împărtășească. Din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, funcția artistului rămîne aceeași: exprimarea realității invizibile care, dincolo de ființa noastră fizică, constituie însăși esența umană. De aceea arta modernă încearcă, cu prețul unui efort nemaipomenit, să ne păstreze sufletul pe care civilizațiile de odinioară ni l-au lăsat moștenire.

Nu se poate ca acest efort să nu ne provoace surprize, ba chiar o oarecare tulburare. Abia ne-am obișnuit să ne recunoaștem în impresionism, și apare fovismul, apoi cubismul... Astfel că arta, întrecîndu-ne în viteză, pare astăzi mai degrabă să ne sufocă decît să ne ajute să trăim. Așa că teama de a nu ne rătăci ne îndeamnă în mod firesc să nu dăm ciora din mîină pe vrabia de pe gard, să nu părăsim realitatea pe care o avem pentru necunoscutul ce ni se propune, chiar dacă acesta e mai de preț.

Se știe, în epocile de criză ca a noastră, sîntem cel mai mult înclinați să ne supunem judecății realității și să cădem din nou în neînțelegere.

Am ajuns oare într-un impas? Negăsind imediat un sens tentativelor artistice care se înmulțesc sub ochii noștri, vom decide o dată pentru totdeauna că nici nu au vreunul? Vom accepta să le condamnăm în numele unei realități despre care s-a văzut că e incompatibilă cu arta? Ne vom refugia în ignoranță sau vom accepta compromisul? Oare nu există nici un mijloc de a vedea clar și de a fi drept? Poate că acum ar fi momentul de a reaminti distincția făcută mai înainte. În privința arhitecturii și a artelor decorative, tentația de a se referi la modelele naturale nu există. Utilitatea pe care o recunoaștem la un edificiu, atracția exercitată asupra noastră de forma acestuia, gustul în alegerea unui covor, a unui porțelan, a unei bijuterii, ne dau convingerea că plăcerea estetică e de ajuns. Iar această plăcere nu se manifestă tot timpul, nici în același fel, dar se vrea întotdeauna legată de *calitate*.

Oare n-ar trebui să facem uz de ea și în ce privește pictura și sculptura? Dacă sensul unui tablou ori al unei statui ne apare dintr-odată, n-ar fi bine, înainte de a le îndepărta, să analizăm dacă nu cumva conțin această calitate după care recunoaștem opera de artă? În ultimă instanță, așadar, *valoarea estetică* e aeea care constituie opera de artă.

Așa cum e de obicei enunțată, problema artei și a „realității” e deci o falsă problemă. Nici o artă nu s-a supus vreodată imitației; orice artă nu e decît o transpunere grație căreia omul ia cunoștință de o altă imagine decît aceea pe care i-o dă bunul simț. Civilizațiile de odinioară dovedesc că arta se organizează în funcție de mituri. În epoca noastră, ea și le caută. Așa că operele de artă vechi sau moderne posedă o valoare care le asigură viața, și e în puterea noastră s-o cunoaștem.

De aceea, în prezența unei opere care ne de-concertează, sîntem datori față de artist (și față de noi înșine) s-o examinăm cu atenție. Buna credință nu vine nici din acceptare nici din refuz, ci dintr-o judecată bine întemeiată, adică în care crezi pentru că ai motive să crezi. Și numai valoarea poate furniza materialul pentru o asemenea judecată.

PRIMUL CONTACT OPERA DE ARTĂ ȘI SPECTATORUL

Din moment ce abitudinea noastră e cea în cauză, să încercăm s-o precizăm. Însăși confuzia care domnește în jurul nostru și în noi ne face să simțim o permanentă nevoie de a ne situa. De aceea sîntem recunoscători față de orice formă care ne furnizează un reper, un indiciu. Cînd intru pentru întia oară într-un oraș străin, ce mă interesează în primul rînd e numele străzilor. De fapt, aceste străzi nu prind să existe pentru mine decît în măsura în care mă ajută să mă orientez. Cît timp durează această căutare, ele își pierd orice pitoresc și orașul întreg e redus la planul pe care-l țin în mîna.

Dar de îndată ce încep să mă familiarizez cu orașul iar teama „de a nu mă pierde“ dispare, o nouă schimbare se produce în mine. Plimbîndu-mă la întîmplare, mă duc, vin, hoinăresc, privesc oamenii, mă uit la prăvălii, la case. Din simple puncte de reper cum erau cînd sosisem, iată că străzile devin un peisaj plin de viață în care mișcările mulțimii, zgomotul vehiculelor, mirosul mărfurilor expuse, se amestecă pentru a constitui o prezență la care iau parte și eu și de care nu mă pot separa. Or aceasta, vom observa noi, exista și cînd am intrat prima oară în oraș, numai că nu-i dădeam atenție, ocupat să-mi caut drumul. Așa că imaginea pe care mi-o fac despre lucruri nu depinde numai

de ele. Dispoziția în care mă aflu contează tot atât de mult. În loc să le judeci după natura lor, cum se face de obicei, e mai bine să afli relația dintre tine și ele, relație prin care le vezi sub aspecte atât de diferite.

Și iată întrebarea pe care ne-o punem acum : neînțelegerile prilejuite de artă, de pictură și de sculptură în primul rînd, nu provin oare în cea mai mare parte din faptul că nu ne punem în *dispoziția* cea mai convenabilă ? Prin definiție, pictura și sculptura ne înfățișează întotdeauna, în sensul cel mai larg al cuvîntului, imagini. Să încercăm să examinăm, cu ajutorul a citorva exemple, modul în care ne comportăm față de ele.

Cazul fotografiei de pașaport se încadrează foarte bine în discuție. Ce cerem de la o asemenea fotografie ? Să confirme semnalmente obişnuite : stare civilă, profesie, data naşterii, talia, ochii, părul, semne particulare. Aşa o priveşte vameşul pentru care ea nu e decît un mijloc de informare şi atestare. Fotografia de pașaport (care e în felul ei un portret) e aşadar făcută în vederea unei funcții precise în afara căreia nimeni nu se gîndește să-i dea atenție și cu atât mai puțin să-i acorde vreo importanță. Ea se mulțumește să stabilească o *relație de informare*. Aşa cum planul servește la identificarea străzilor unui oraş, ea servește la identificarea indivizilor dînd, cu ajutorul imaginii, semnele care-i deosebește.

E de la sine înțeles că opera de artă, deși oferă și ea o imagine, propune o relație esențial diferită. Uitîndu-se însă în jur, trebuie totuși să constatăi că acest fapt e departe de a fi o evidență : cîți oameni nu continuă să ceară, cu o insistență pe măsura bunei lor credințe, ca un portret să-și dovedească identitatea cu modelul, și se lovesc de ceea ce nu șovăie să numească „infidelitățile“ artistului ! Se poate foarte ușor extinde această observație la toate genurile artei : prejudecata va rămîne tot atât de puternică.

I. Paul Cézanne (1839—1906). *La marginea pădurii*. Foto Held.

II. Piero della Francesca (cître 1410/1420—1492). *Biciuirea lui Hristos*, fragment. Urbino, Galleria nazionale delle Marche. Foto Giraudon-Garanger.

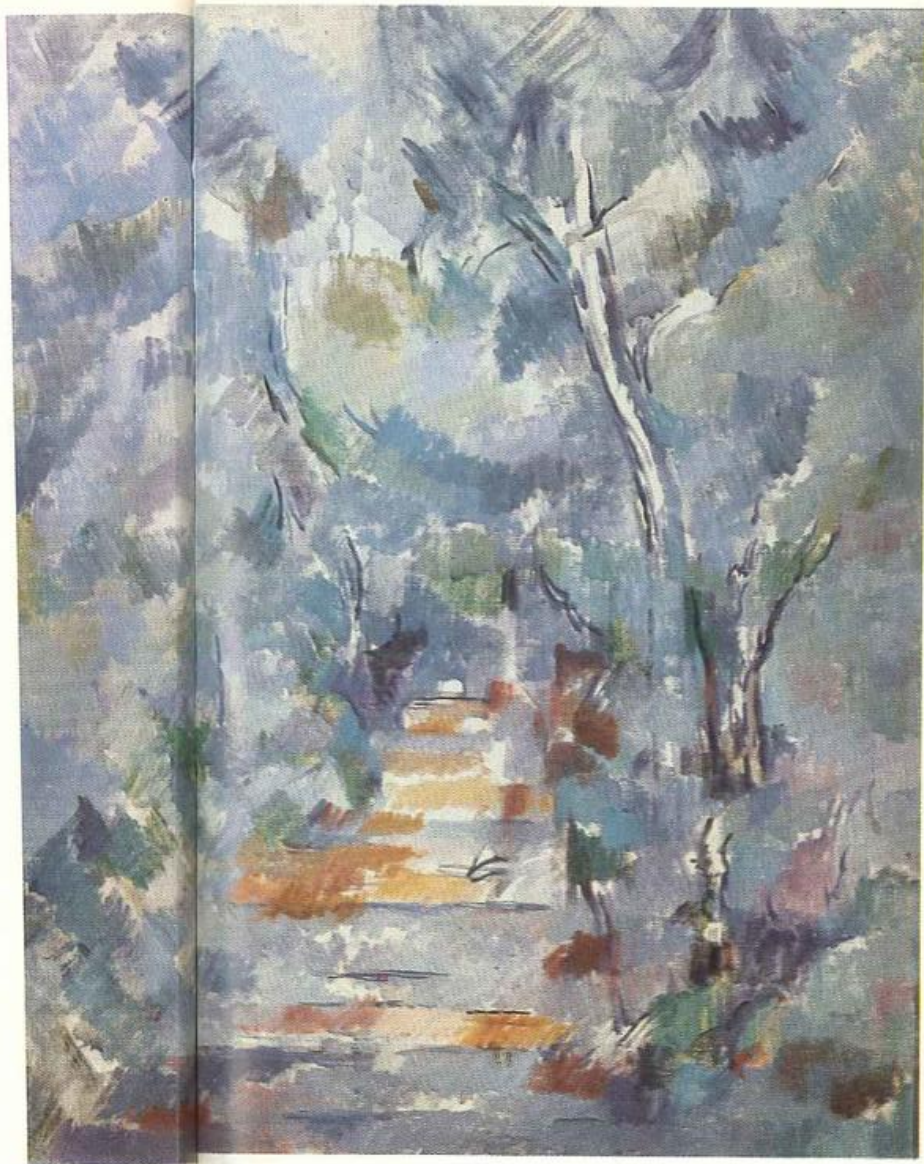
III. Leonardo da Vinci (1452—1519). *Fecioara printre stînci*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

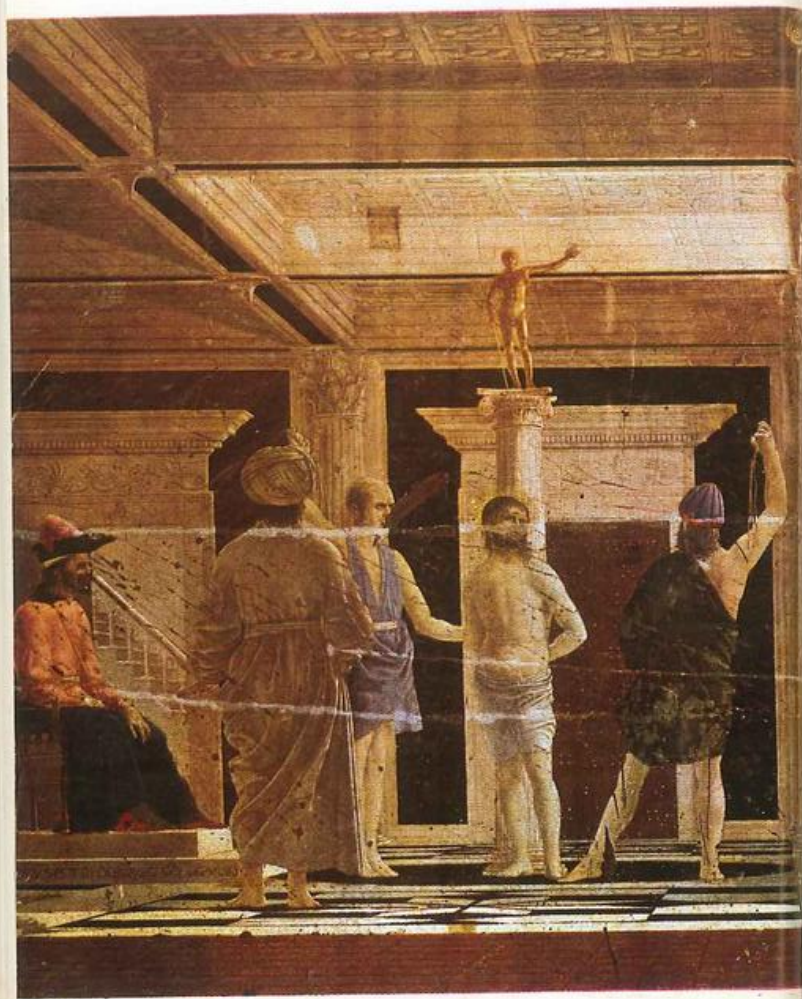
IV. Henri Matisse (1869—1954). *Lectura sau Rochia galbenă și cea în carouri*. Washington, Phillips Gallery. Foto Held.

V. Artă egipteană. Papirus scos dintr-un text din *Cartea Morților*, detaliu. Secolele al XVI-lea — al XI-lea i.e.n. Cairo, Muzeul de Antichități. Foto Held.

VI. Artă gotică. *Alexandru cel Mare într-o luptă ciudată*. Miniatură, secolul al XIII-lea. Hanovra, Kerstner Museum.

VII. Jan van Eyck (1385/1390—1444). *Portretul soției artistului*. Bruges, Palatul comunal.













Așadar cel care cutează să întrebe : „Asta ce reprezintă ?“ *fără a spune mai mult* se comportă ca un vameș. Pînă aici nu-i vorba decît de o *eroare*, dăunătoare desigur, dar care, explicată așa cum se cuvine, trebuie să-l aducă pe ce-l care o săvîrșește să chibzuiască și s-o îndrepte. Mai avem totuși mult pînă cînd lucrurile să se aranjeze atît de simplu ! Pentru că spectatorul așteaptă de la opera de artă nu numai ca ea să-i ofere o imagine, dar și ca această imagine să aibă o valoare, ajunge cu nesocotință să creadă că aceasta din urmă e în funcție de puterea de documentare a celeilalte. Prin asta, se face vinovat de o dublă desconsiderare, a doua mult mai gravă decît cea dintîi, pe de o parte nepunîndu-se în dispoziția cea mai convenabilă, pe de alta crezînd că această stare eronată e singura bună. Iată de ce prejudecățile au atîta forță în domeniul de care ne ocupăm. Ele nu sînt rezultatul unei simple teorii, ci angajează credința ființei întregi.

Or, îndată ce renunți să te mai încapățînezi, îți vine ușor să admiți că relația de informare e incompatibilă cu opera de artă. Simplul fapt că poți deosebi dintr-o dată un document de un tablou e de ajuns pentru a o dovedi : documentul e redus la ceea ce conține, tabloul e ireductibil. Informațiile pe care le obții dintr-un document îi epuizează puterea : după ce vameșul și-a isprăvit controlul, călătorul reintră în posesia pașaportului, inutil de-acum încolo ; documentul nu „există“ decît în măsura în care e folositor. Pe cînd, dimpotrivă, informațiile pe care le obții de la o operă de artă nu-i epuizează în nici un fel puterea.

Dar nu mai sînt și alte relații la care sîntem obișnuiți să recurgem, fără nici o răutate dealtfel, și care nu sînt mai puțin înșelătoare ? E momentul cel mai potrivit pentru a folosi drept exemplu albumul de familie. În bucuria de a răsfoi un trecut care ne este drag, nu mai auzim decît vocea înăbușită care urcă din aceste imagini și pe care o ascultăm cu toții

laolaltă ; căci iată că se trezește o complicitate tainică, din care nu sînt excluși nici prietenii aflați lingă noi ; pe măsură ce fotografiile trec prin fața noastră, o duioșie îi cuprinde și pe ei, contribuind desigur la asta și propriile lor amintiri. Și astfel se răspindește o dulce emoție care pătrunde treptat în fiecare.

În acest caz, imaginea nu mai e privită ca un simplu document. Bineînțeles, ne și informează dar înainte de toate e un prilej de efuziune. Relația care se stabilește acum e de natură afectivă. Emoția care se desprinde din imagine îi constituie valoarea. (Oare n-am putea vorbi în această privință de o recunoștință a inimii ?)

Nu se poate pretinde că oamenii au toți aceleași sentimente, dar nici nega că o anumită comunitate afectivă îi leagă. Vezi o femeie plîngînd, nu-i nevoie să afli de ce pentru a simți o oarecare tristețe, urmată îndată de compasiune. Dimpotrivă, îl vezi pe unul rîzînd cu lacrimi, abia te stăpînești să nu rîzi și tu. Într-un cuvînt, expresia sentimentelor are întotdeauna ceva comunicativ. Totul se întîmplă de parcă te-ai pune în locul celuiilalt ; durerea sau veselie devine pentru noi reală atunci cînd trăsăturile noastre i-au mimat, ca să spunem așa, expresia. Și nu e nevoie ca persoana să fie de față pentru ca să se producă molipsirea.

22 Eric von Stroheim ne neliniștește, Dany Carrel
23 ne încîntă : fotografia celui dintîi degajă un aer de damnație ; în cealaltă nu descifrăm decît ingenuitate ștregărească.

Relația afectivă ni se pare deci atît de naturală încît ne e foarte greu să renunțăm la ea, chiar și acolo unde nu are ce căuta. Întotdeauna ea tinde să intervină în aprecierile noastre asupra artei, și mai ales cînd e vorba de pictură sau de sculptură. Cu cea mai mare bună credință din lume Diderot a făcut din această relație afectivă însuși principiul esteticii sale. Eroarea aceasta e atît de răspîndită încît merită să dăm măcar un exemplu. Iată cum se exprimă

24 el despre *Prietenia* lui Falconet care îl încîntă peste măsură : „E o figură stînd în picioare, care ține în mîinile împreunate o inimă ; e propria-i inimă pe care o dăruiește ; o operă plină de noblețe și de sentiment ; cînd o privești te simți mișcat, înduioșat ; expresia feții te îndeamnă, în modul cel mai energic, cel mai blînd și cel mai modest, să-i accepți darul. Și cît ar fi de supărat copilul acesta dacă ar fi refuzat ! Capul are o expresie rar întîlnită ; nu mă înșel, e în expresia aceasta ceva entuziasmat și sacru, cum nu s-a mai văzut. Sensibilitatea, candoarea, inocența, timiditatea, prudența adunate toate laolaltă. Gura aceasta întredeschisă, brațele acestea întinse, corpul acesta puțin aplecat sînt de o expresivitate indicibilă. Auzi inima cum îi bate, îi e teamă, speră. Pot să jur că fata pictată de Greuze, fata aceea care plînge după canar, e la o sută de leghe de această operă patetică. Cît e de frumos și de nou !...“

Recitiți *Saloanele*, aproape că totul e pe acest ton. Confuzia e evidentă. Printr-un fel de *contagiune emotivă*, Diderot apreciază opera lui Falconet în funcție de sentimentele pe care *figura tinerei fete le declanșează în el*. Pînă aici nu-i putem reproșa. Dar cînd face din contagiunea emotivă, din subiect, condiția însăși a valorii operei, simți foarte bine că se înșeală în mod grav. O „statuie vivanță“ (așa cum spui un tablou vivant) n-ar fi făcut tot aceeași treabă, dacă nu chiar mai bine ? Așa că nu poți să nu-ți pui întrebarea pentru ce Falconet și-a mai dat osteneala să taie statuia în marmură ! Dacă o statuie e altceva decît modelul după care a fost făcută, ceea ce pînă la urmă e admis de toată lumea, înseamnă că trebuie să se țină cont de *calitatea sa plastică* !

Chiar dacă astăzi cîdem mai rar în asemenea aberații, sentimentalismul totuși mai are încă mult pînă să dispară. Cîți oameni nu consideră și astăzi *Fecioara cu harpii* de Andrea del Sarto, drept una din cele mai înalte culmi ale

artei ! În sala unde se află expusă, nu e zi în care mulțimea să nu se strângă în fața ei, iar ghizii să nu risipească cea mai mare parte din timpul lor. Și fiecare se extaziază, de parcă li s-ar fi făcut favoarea să răsfoiască albumul de familie al Fecioarei. Cele mai duioase sentimente îl invadează pe spectator care ajunge să se creadă, între sfântul Francisc și sfântul Ioan Evanghelistul, în intimitatea însăși a Mariei... Pe lângă *Fecioara cu harpii*, *Madonna del Granduca* aproape că pare greu accesibilă ! Fața Fecioarei și-a pierdut expresia maternă ; pruncul Isus nu se mai străduiește să facă grații vizitatorilor, veșmîntul Madonei nu mai atrage ochiul printr-o falsă neglijență. Rafael joacă cîstit.

Să conchidem : relația pe care opera de artă ne-o propune e alta decît aceea față de mișcătoarele spectacole ale vieții. Ignorînd aceasta, nu ținem seamă decît de subiect și de emoția superficială pe care ne-o comunică. Și astfel alterăm natura operei de artă și săvîrșim în plus nedreptatea de a-i aprecia valoarea în funcție de un element care-i este străin. La fel ca și *relația de informare sau documentare*, nici *relația afectivă* nu este suficientă operei de artă.

Atunci trebuie oare să ne pierdem nădejdea de a o mai descoperi pe aceea care ne convine ? Chiar dacă sînt numeroase neînțelegerile, și mai numeroase sînt semnele care dovedesc că un public din ce în ce mai larg se deschide către cunoașterea artei. Veneția ca și Roma cunosc periodic acele fluxuri de vizitatori care se năpustesc cu mai multă putere decît o maree. Ne putem oare închipui că vin acolo în masă doar pentru a aduce omagiul lor gloriei istorice a acestor orașe ori pentru a se delecta cu un exotism ieftin ? Priveliștea gondolelor constituie poate o atracție, dar trebuie să nu fi fost martor la îmbulzeala mulțimii în Academia de Arte frumoase pentru a rămîne convins că gustul pentru pitoresc și curiozita-

tea sînt singurele mobiluri. „Orașe de artă“, așa se spune despre Paris, despre Roma, despre Veneția, despre Florența, și încă despre cîte altele. Dar oamenii nu se strîng într-un loc fără să aibă un motiv oarecare. Așa că sîntem siliți să admitem că acolo unde se adună, *trebuie să se întîmple ceva*. Cred că e locul să amintim că *église* vine de la cuvîntul grecesc *ecclesia* care înseamnă adunare. Nu pentru a insinua că arta e o nouă religie, ci pentru a constata că dacă adepții săi sînt din ce în ce mai numeroși, din ce în ce mai fervenți, asta arată că ea oferă probabil oamenilor ceva ce nu pot găsi în altă parte, ceva ce numai ea le poate da ; poate că-i stă în putere să ne ofere chiar mai mult... Afirmatie temerară ? Nu e atît de temerară pe cît pare.

Gîndiți-vă cum a fost primită retrospectiva Paul Cézanne organizată în 1904 de Salonul de toamnă ! Cei mai cunoscuți critici de artă au profitat de acest prilej pentru a se răfui o dată pentru totdeauna cu artistul... „Cît despre dl. Cézanne, numele său va rămîne legat de cea mai memorabilă farsă artistică din ultimii cincisprezece ani“, se indignează Camille Mauclair în *La Revue*. Mai puțin violent, Arsène Alexandre nu e mai puțin categoric : „Ceea ce frapează orice spirit imparțial, care examinează un tablou de Cézanne, scrie el în *Le Figaro*, este, alături de o incontestabilă noblețe în intenție, în punctul de plecare, o absolută neputință de a ajunge la capătul drumului“. *Le Petit Parisien*, prin vocea lui Valensol, se folosește de comparație pentru a condamna în termeni și mai tari : „Și iată peisaje, marine, naturi moarte, portrete, făcute la întîmplare, la mica aventură, și procedeul amintește puțin acele desene pe care școlarii le execută strivind capete de muște într-o foaie de hîrtie îndoită“. În mînia ce-l cuprinse, Marcel Fouquier invocă viitorul însuși drept martor : „Naturile sale moarte atît de lăudate, scrie el în *Le Journal*, sînt brutal redată și de un

colorit monoton. Unii au prezis că într-o zi vor ajunge la Luvru să țină tovărășie pînzelor lui Chardin; mai e încă mult pînă atunci“.

Trebuie oare să-i zeflemisim pe prezumțioșii care intonau în cor panegiricul lui Cézanne precum Bouyer în *La Revue bleu*: „Ah! Cézanne! Fericiți cei săraci cu duhul, căci a lor e împărăția artei!“

Să continuăm a cerceta faptele.

1 „Aspectul de neterminat al pînzelor lui Cézanne, scrie Elie Faure vreo douăzeci, treizeci de ani mai tîrziu dă, celor care nu l-au cunoscut îndeajuns de profund, impresia unei naturi fruste, mărgininu-se să ia, pe marginea realității, note, esențiale fără îndoială, dar sumare și prinse, în mod instinctiv, din zbor. De fapt, fiecare din ele reprezintă o muncă enormă și o spiritualizare treptată și trudnic obținută din cele cîteva elemente senzuale care le constituie originea“. Și încheie cu aceste cuvinte: „Umbra care ne dă tîrcoale începînd de prin al patruzecilea an al vieții, chiar dacă-i va atinge ușor inima, nu-l va abate de la misiunea căreia îi simțea importanța și de la care gloria tîrzie și restrînsă, dar atît de înaltă, n-a reușit să-l abată nici ea. *El știa că este cel mai mare pictor al Europei*“¹.

René Huyghe nu se lasă nici el mai prejos: „Din omul acesta și din arta lui a ieșit întreaga artă modernă... A venit timpul să nu-l mai privim pe Cézanne drept justificarea unei cauze actuale, ci din punctul de vedere al importanței sale umane... Niciodată în istoria artei un om n-a ținut cu atîta îndărătnicie la imuabil cum a ținut el... E ultima tresărire a geniului latin, încercînd să readucă acea siguranță care a fost dată peste cap începînd cu secolul al XVII-lea... Cu pasiune și răbdare, el caută ceea ce e solid, durabil, permanent: forma, infrastructurile, bazele externe ale realului și ale gîndirii, ale vieții exterioare și ale vieții lăuntrice... Îi va

¹ Elie Faure, *Istoria artei, Artă modernă*.

deranja, îi va dezgusta pe cei pentru care viața trebuie să fie liniștită, normală, fără probleme. Pentru ceilalți, *el va rămîne una dintre aventurile cele mai eroice ale gîndirii*“¹.

Să precizăm. Primul fapt: în 1904, majoritatea criticii și a publicului îi neagă lui Cézanne orice fel de valoare; al doilea fapt: treizeci de ani mai tîrziu, toți sînt de acord să recunoască în el pe unul din cei mai mari artiști ai tuturor timpurilor. Să nu ne obosim să visăm... Mai bine să notăm un al treilea fapt, atît de evident acesta, încît aproape că nu-ți vine să-l aduci la cunoștință: anume că tablourile lui Cézanne *nu s-au schimbat*... așa că (nu-i nevoie să raționăm prea mult pentru a trage o concluzie) dacă operele au rămas aceleași, înseamnă că publicul și critica, ei s-au schimbat; *vedem altfel decît predecesorii noștri, judecăm altfel decît judecau ei*!

Nu-i oare nimic de mirare în asta? Sîntem noi atît de deosebiți față de oamenii de la începutul acestui secol? Cine o să ne facă să credem că senzațiile, sentimentele, gîndirea noastră s-au modificat în așa măsură încît acești oameni ne-au devenit mai străini și decît ultimii caledonieni care trăiesc în zilele noastre? E prea din cale afară de absurd! Dar atunci cum se explică faptul că, nefiind deosebiți de oamenii din generația precedentă, am putut să ne îndepărtăm de ei în asemenea măsură? Înseamnă că, deși nu ne-am schimbat în ceea ce este legat de viață, am descoperit în opera lui Cézanne — răspunsul se impune de la sine — *o valoare care a devenit pentru noi o nouă realitate*. Așadar valoarea în artă nu e un obiect, o idee, un concept, un sentiment sau o senzație. Ea este acea putere care ne face să ne schimbăm ideile, să ne schimbăm conceptele, să ne schimbăm sentimentele, să ne schimbăm senzațiile, și care ne schimbă pînă și viziunea

pe care o avem asupra lucrurilor. Nu că „transformă lumea“, cum se spune cu ușurătate; de transformat, pe noi înșine ne transformă.

Se înțelege că-i trebuie timp și muncă nu glumă!... „Sintem mai obișnuiți cu viața decît cu arta, de aici succesul operelor care dau o aparență de viață. A prezenta o operă care se ridică deasupra acestei aparențe înseamnă a cere o formidabilă schimbare a obișnuințelor“, scrie cu luciditate poetul Reverdy (*Self-Defence*).

Relația estetică cere așadar să ne hotărîm a părăsi conștiința noastră obișnuită, aceea care ne slujește în raporturile noastre cu lumea și cu celelalte ființe. Așa cum există o recunoaștere a inimii și o recunoaștere a spiritului, există și o *recunoaștere a valorii*. Aceasta se dobîndește cu prețul unei conversiuni al cărui prim efect e de a ne face să acceptăm că lucrurile nu sînt *așa cum sînt, ci așa cum arta le autentifică sub ochii noștri*. Nu sintem legați de conștiință ca de un instinct perfecționat. Fără să fim dumnezeu, putem totuși alege forme din realitate care să ne ridice deasupra condiției noastre. Artă nu uzurpă puterea divină, ea este desăvîrșirea umanității din noi. *Cucerire* pentru artist, ea devine *descoperire* pentru spectator. Căile acesteia din urmă ne interesează acum.

ABORDAREA MATERIEI

Iată-ne puși în gardă; raporturile noastre cu viața și raporturile noastre cu opera de artă constituie două lucruri diferite: pentru noi, „Muntele Sainte-Victoire“ al lui Cézanne nu poate coincide cu muntele care poartă în realitate acest nume; transpunerii realului efectuată de către artist îi corespunde o transpunere a conștiinței pe care o efectuează spectatorul. Dacă nu știm aceasta, riscăm să săvîrșim o eroare, ba mai rău, să ne prefacem că sîntem de acord cu noi înșine, și atunci arta nu mai e decît un prilej de neînțelegeri și de false rațiuni.

Avînd acum acest punct de plecare, să analizăm în funcție de el ce este *materia*. Poți să-ți imaginezi cele mai grozave lucruri din lume, să pui la cale cele mai subtile proiecte, să meditezi la cele mai suave acorduri, să treci drept un om de geniu, toate astea nu înseamnă nimic... Așa cum nu există artă fără operă, tot așa nu există operă fără materie. Cred că nu e inoportun de a reaminti, mai ales în epoca noastră, în care atîția pretind să înlocuiască materia prin simple intenții, pe care le publică, prin manifeste și programe, pe care le proclamă și le răspîndesc, și pînă la urmă găsesc destui creduli care să-i urmeze.

Dar așa cum sunetul nu face muzica, nici materia nu face opera plastică. Prin sunet, muzica devine audibilă; prin materie, opera devine vizibilă. Pentru artele plastice, materia este așadar o condiție a existenței lor. Nu suficientă, desigur, dar necesară.

Dar despre ce materie e vorba? Ce întrebare mai e și asta! Arhitectul nu folosește el piatra, cărămida, cimentul, betonul, marmura; sculptorul lemnul, bronzul, piatra și marmura; pictorul toate varietățile de culori, într-un cuvânt, și unii și ceilalți, materialele pe care natura și industria le pun la dispoziția noastră? Așadar, — și iată ce trebuia să stabilim — acele materiale care se folosesc în mod curent. Că artiștii își aleg dintre ele e de la sine înțeles, dar așa cum poetul nu nascoceste cuvinte noi, ci se slujește de cele folosite de toată lumea, nici sculptorul nu inventează alte pietre, nici pictorul alte culori. Artistul deci nu intervine asupra naturii materialului, ci asupra felului în care e folosit.

Ce legătură are asta cu publicul? Sînt mulți cei care apreciază în funcție de materie? Nu s-ar spune. Caracterele mai directe, mai evidente sînt cele care stîrnesc interesul: tonurile, aspectul general... Dar dacă materia e o condiție a existenței nu mai puțin esențială pentru opera de artă decît forma însăși, e important de văzut care e atitudinea cea mai potrivită pe care trebuie s-o adoptăm în această privință.

„Fierul, sorie în micul *Larousse*, e un metal gri-albăstrui.“ Iată că nu ne prea spune mai mult decît știam. Aspectul celor mai multe materiale ne este în general familiar. Recunoaștem lemnul după suprafața sa aspră, piatra de râu după lustrul pe care-l are... De fapt, nu ne simțim deloc puși în încurcătură cînd trebuie să deosebim între o bară de oțel și o grindă. Așa că interesul pentru diversele materiale ține în primul rînd de nevoia de a le deosebi.

Dar iată că în micul *Larousse*, tot în legătură cu fierul, ni se spune că acesta „...are multiple întrebuințări în industrie“, scoțîndu-se astfel în evidență faptul că, de obicei, considerăm materialele (și materia în general) nu atît din punct de vedere al aspectului cît din acela al calităților lor practice. Așadar utilitatea e aceea de care ținem seamă în primul rînd și în funcție de ea apreciem materialele.

Opera de artă modifică oare acest raport? Dar mai întîi să încercăm să precizăm ce anume cere artistul de la materie. În orice caz proprietatea de a lua o formă și de a o păstra, deci o anumită plasticitate. Nu-i greu de imaginat că apa nu-i poate fi de nici un folos: excesiv de fluidă, ea e ori prea sălbatică ori, ceea ce înseamnă același lucru, din cale afară de docilă. În schimb, se poate observa că în fața celor mai dure materiale omul nu s-a descurajat: din cele mai vechi timpuri s-a cioplit în diorit, în bazalt, în granit. Pe lîngă plasticitate, materialului i se mai cere încă o calitate, rezistență.

La drept vorbind, nu se vede de ce industria n-ar avea nevoie, ca și artistul, și de una și de alta. În procesul de fabricare a capotelor de automobil se ține seama atît de plasticitatea cît și de rezistența metalului. Dar cum e tratat acesta? Ca o substanță destinată să ia forma care i se imprimă, substanță indiferentă în sine. De aceea astăzi „materiiile plastice“ derivate din nylon, mai puțin costisitoare și mai ușoare, sînt pe cale de a înlocui întreaga caroserie a automobilului. Materialul e așadar considerat, în acest caz, numai și numai ca un mijloc. Calitățile sale țin de o ascultare pasivă. În sine, el nu e decît suportul provizoriu al unei forme, pe care îl arunci la rebut după folosire.

Rezistența pe care o întîmpină (și o caută) artistul e de cu totul altă natură. Nu numai că nu se slujește de materie ca de un mijloc, dar o socotește drept un element la fel de

„activ“ ca și el. De asemenea, artistul nu se mulțumește să-i impună în mod mecanic o formă. S-ar putea spune că sculptorul care-și cioplește piatra e și el „influențat“ de aceasta; la fiecare lovitură de daltă, blocul de piatră opune o rezistență; dar artistul nu simte această rezistență drept ceva pasiv, ci ca un impuls de care poate și trebuie să țină cont. În măsura în care el colaborează cu piatra, piatra colaborează cu el; tocmai din această „cunoaștere“ reciprocă ia naștere forma.

În legătură cu asta, să punem capăt legendelor prea complezente cu care imaginația populară se hrănește, cel mai adesea din lene intelectuală: aceleia a unui Michelangelo străbătând în cruntat munții din Carrara pentru a transforma întreg spațiul într-un popor de statui emoționante!... Ceea ce trebuie denunțat aici e superstiția care constă în a-l confunda pe artist cu Creatorul: „Să fie pământul... și a fost pământul...“ Pentru om e un drum lung între subjonctiv și indicativ! Spre deosebire de Dumnezeu, artistul nu creează materia, el *operează* cu ea.

Urmăriți mina olarului pe argilă, pumnul celui care bate arama, palma gravorului încreștată pe daltă, și veți vedea că pentru artist materia poate fi orice, dar nu ceva inert. E ca și el formată din impulsuri, afinități, „temperament“. Vreți o probă prin reducerea la absurd? Dacă n-ar trebui decât să i se dea formă unui material oarecare, oare s-ar mai continua, odată cu progresul tehnicii moderne, să se cioplească lemnul, piatra, și să se picteze tablouri? Așadar dacă mașina nu l-a înlăturat nici pe pictor, nici pe sculptor, înseamnă că pictorul și sculptorul scot la iveală, din această materie, ceva pe care doar ei îl pot descoperi, iar dacă în continuare gustăm operele de artă și preferăm originalele reproducerilor, înseamnă că rămânem sensibili la acest „ceva“ cu care mâinile lor înzestreză materia. 60

Se poate spune că „libertatea“ nu valorează doi bani pentru artist. Cel ce, asemenea unei mașini, caută materialul care să-i stea la dispoziție și să se supună voinței sale, poate cel mult să producă niște obiecte în serie. Virtuozitatea începe de fapt în momentul în care artistul se mulțumește să utilizeze materia pentru a înregistra cu minuțiozitate un anumit număr de efecte verificate. În loc ca noile întâlniri să-i îmbunătățească cercetarea, el se limitează la variații a căror măiestrie disimulează prost caracterul derizoriu.

Primejduit de talentul său prestigios, Picasso ajunge mereu să rupă cu el însuși. E acuzat că vrea să facă scandal. Ca și cum s-ar putea teme de reproducerea altuia când știe (și-l doare, desigur) că numai în el însuși se află pericolul! Și aici nu se înșală. Îndată ce o formă amenință să se epuizeze, el renunță la ea pentru a născoci o alta. Dar tot materiei îi cere să-i reîmprospăteze geniul. Culori, piatră, bronz, ceramică, mâinile lui umblă neobosite după tot ce găsește în jur. N-a mers oare pînă la a soma ustensilele cele mai umile, robinet de gaz, sapă de grădinar, țevă, furculiță, să-i cedeze acele secrete încă necunoscute pentru ca să se ivească, ca în *Cocorul*, certitudinea 30 unei noi victorii? Poate că e o oarecare neînfrînare în cursa acestui om. Poate că zeii au vrut ca după acest muritor prea favorizat de soartă să se țină un bărzăune necruțător care să-i amintească faptul că toate aceste daruri n-au nici o putere dacă materia reluată și interogată fără încetare nu le acordă șansa să se afirme într-o operă.

E ceea ce înțeleg adevărații artiști care-și aleg dintr-o dată materialul cu care își simt afinități. Vi-l imaginați pe Michelangelo sculptînd în lemn? L-ar fi făcut țandări. Dar cînd Papa îl închide în Capela Sixtină, cu cîta măiestrie descoperă el, la un mod dumnezeiesc aproape, resursele frescei! N-avem decât să punem o figură pictată lîngă una sculptată... 31

32 Luciul pe care i-l cere marmurei, jocul mîngîietor de umbre, trecerea nuanțată de la un plan la altul, nici una din ele nu i le pretinde picturii! Aceasta așază volumele în niște culori bine definite cărora umbrele le dau pînă la urmă o grandoare monumentală, și nu sculpturală, cum se tot spune cu ușurătate.

33 Oricît talent ar avea artistul, el nu va reuși nimic valoros dacă-i lipsește ceea ce am putea numi „simpatia pentru material“. Istoria artei e marcată de eșecuri care nu se datoresc vreunei alte pricinii. Nu asta li se întîmplă sculptorilor greci din perioada de decadentă cînd, uitînd exigențele marmurei și ale bronzului se apucă să cerceteze reflexele și carnația pe care le admirau la pictorii epocii? Sau să ne gîndim la soarta pe care a avut-o vitraliul! Frust și robust la origine, el își trage în esență puterea din însăși materia sticlei; dar îndată ce Renașterea a consacrat gloria marilor compoziții picturale, ce s-a întîmplat cu el! Orișicare fereastră cu vitralii se vrea acum egală cu acestea. Perspectiva și modelajul sînt noii stăpîni, după cum o dovedesc numeroasele vitralii din secolul al XVII-lea care, cu toată prestanța lor, datorează mai mult resurselor picturii decît pîlpîirii soarelui în cioburile de pastă vitrificată. Bisericele se împodobesc cu pseudo-tablouri.

Să fim bine înțeleși, nu e cîtuși de puțin vorba de a stabili un raport limitativ între material și artist. Nici de vreo supunere a unuia față de celălalt. Așa cum nu se pot determina resursele unuia, nu se pot determina nici ale celuilalt. Dar că trebuie să se pună de acord „prin temperament“, în privința aceasta nu mai încapă nici o îndoială. Materia își are „virtuțile“ ei peste care e zadarnic să vrei să treci. Ele nu cedează decît la o interogare răbdătoare și activă. Poate că acum e mai clar că materia nu e numai ceea ce face ca forma să devină vizibilă, ci ceea ce face ca aceasta să devină sensibilă.

În ciuda tuturor progreselor tehnice, în ciuda descoperirilor zilnice ale științei, continuăm să fim legați de elementele naturii prin legături oculte, ca și cum din fundul pămîntului și al timpurilor ne-ar parveni și acum acele influențe de care strămoșii noștri făceau atîta caz. În legătură cu apa, cu focul, Gaston Bachelard¹ a strîns laolaltă pasionante observații prin care să demonstreze că întotdeauna în mediul ambiant se află înfipte rădăcinile adînci ale umanității, cel mai adesea fără știrea noastră. Astfel pereții de lemn nu „acționează“ asupra noastră cum acționează zidurile de piatră sau de ciment. O cabană de munte degajă un soi de căldură pe care niciodată n-o au imobilele din marile orașe. Nu fără motiv se spune despre atîtea și atîtea case acoperite cu tencuială pentru a fi protejate că sînt „triste“; cele care mai au fațada din blocuri de piatră nu ne dau niciodată această impresie. Și ce bucurie cînd se descoperă cîteodată pe la țară cîte o fermă solid construită al cărei apareiaj de calcar ne încîntă prin albeața sa și prin calitatea granulației! Și cine n-a savurat, în fața unei abside, a unei clopotnițe, a unei coloane, acel „nu știu ce“ care emană din piatră? Pe măsură ce ne consultăm amintirile, se înmulțesc și aceste cazuri de „simpatie“ pentru materie.

Dar poate că în interioarele caselor starea aceasta se manifestă în modul cel mai evident. Despre anumite mobile spunem că sînt „reci“, că ne „apasă“. Decoratorul știe foarte bine asta cînd încearcă să le combine în așa fel încît să degaje o senzație predominant agreabilă; perdeaua aceea „dă o notă veselă“, covorul acela „are o nuanță surdă“, culoarea aceea „caldă“; lumina directă e „crudă“, lumina indirectă are ceva „dulce“. La nesfîrșit se pot enu-

¹ Vezi atît de sugestivele sale cărți: *Apa și visele; Pămîntul și reveriile voinței* (Ed. Corti), *Poetica spațiului* (P.U.F.), în care autorul, rupînd cu viziunea raționalistă, arată cum ne prelungim „poetic“ în lume, și lumea în noi.

mera „virtuțile“ materiei, totuși trebuie remarcat că, dacă de cele mai multe ori le acordăm doar în treacăt atenție, asta înseamnă că aproape întotdeauna avem o conștiință confuză a lor și că, în loc să le analizăm, ne mulțumim cu acea impresie agreabilă sau dezagreabilă pe care o produc asupra noastră.

Așa că sîtem departe de a avea întotdeauna aceeași atitudine : materia ne reține cînd prin *aspectele* sale (atunci ne străduim să deosebim diferitele materiale între ele), cînd prin *calitățile sale practice* (de care ține seamă industria pentru a asigura eficacitatea produselor), cînd prin *relațiile* care se stabilesc între noi și ea. În primul caz, o privim ca pe un *ansamblu de caractere*, în cel de-al doilea ca pe un *mijloc*, în ambele ca pe un *obiect*, iar în cel de-al treilea caz, și numai în acesta, ca pe o *prezență* legată de noi și care acționează asupra noastră.

Or, tocmai această *prezență* a materiei ne-o scoate la iveală opera de artă eliberînd-o de ceea ce, de obicei, o ascunde de ochii noștri. Scăpați de grija de a o aprecia în funcție de utilitate, retina noastră își recapătă sensibilitatea de la început. În loc să ne obosească, suprafața inegală și frustă a mozaicului ne atrage prin chiar asperitățile sale care dau imaginii o savoare aspră și în același timp prețioasă. Lemnul ne face să simțim densitatea substanței sale, rugozitatea suprafețelor sale, în timp ce piatra oferă simțurilor noastre țesutul lax ori dens al granulelor sale. Pictura în ulei ne încîntă prin aspectul ei păsător pe care nu-l au nici pictura cu ulei, nici guașa ; acestea din urmă în schimb ne oferă un alt aspect, în general mai uscat, care de asemenea ne place. Datorită modului în care arta tratează materia, lumea întregă devine sapidă, ca și cum am descoperi misterioase papile pe tot corpul. „Totul e sensibil !“ exclama poetul reluînd o vorbă a lui Pitagora. Abătîndu-ne de la obiceiurile de gîndire în care sîntem închiși, opera

de artă ne invită să redobîndim conștiința lucrurilor prin intermediul unor senzații privilegiate. Asta nu înseamnă că materia ar fi însuflețită, cum un panteism facil ar lăsa să se înțeleagă : nu, nu există înăuntrul pietrei un suflet de o specie inferioară (noi cel puțin nu avem cunoștința de asta) ; ceea ce știm e că nu există materie care, observată cu atenție, să nu ne pună în contact cu o prezență calificată și durabilă.

Opera de artă reușește chiar mai mult : între piatra din carieră și aceea cioplită de Michelangelo nu e nici o deosebire decît că prima ne vorbește limbajul naturii, cea de a doua pe acela al omului. Or, cel dintîi nu ne e accesibil ; îl simțim dar nu-l înțelegem. Nu e cam ceea ce ni se întîmplă ascultînd cum vorbesc un chinez sau un japonez ? Degeaba ciulim urechea, cuvintele lor rămîn de neînțelese. Ceea ce nu înseamnă că nu există ; dimpotrivă, unele sunete ne farmecă, altele ne surprind, uneori declanșează în noi rezonanțe cu totul neașteptate. Oricum putem spune măcar că nu ne lasă indiferenți.

Opera de artă ne dă însă și altă speranță : făgăduiala că artistul e capabil să transforme limbajul „închis“ al materiei în limbaj „deschis“, sau, mai exact, să convertească sunetele răzlețite și surde ale naturii într-un limbaj omenesc.

Pe acesta îl putem înțelege ? Da, cu condiția de a modifica raporturile pe care le avem de obicei cu materia. Atîta timp cît o privim sub *aspectele* sale, rămînem la suprafața lucrurilor : „fierul, metal de culoare cenușiu-albăstrie...“ Cît timp o privim în funcție de obiectele de care ne slujim, o reducem la starea de *mijloc*. Din fericire, tot felul de amintiri pitite undeva în fundul memoriei, tot felul de mărunte experiențe cotidiene, ne reamintesc la timp că materia nu e străină sensibilității noastre și, prin nenumărate legături, acționează în noi ca o prezență activă.

În artă așadar, materia nu e niciodată numai suportul unei forme. Sălbatică și docilă în același timp, ea se prezintă artistului cu rezistențele și afinitățile care-i dau „caracter”; pe acesta artistul reușește, nu să-l îmblinzească ci să se împace cu el la capătul unei „lupte amoroase”. De o tratează cu indiferență sau tiranic, materia atunci nu e altceva decât mimică sterilă sau mută. Pentru a face ca verbul s-o însoțească, trebuie ca mai întâi s-o respecte. Și una din lecțiile istoriei artei e aceea că nu există o operă mare fără ca materiei să i se fi acordat considerația cuvenită.

Rămîne ca și spectatorul să-i acorde aceeași considerație. În loc de „a avea tot felul de întrebuințări”, să fie pentru el acea substanță vie prin care orice nouă realitate se însuflețește sub ochii lui. Așa cum nu poți vorbi o limbă străină fără să ții seamă de pronunția cuvintelor, de articularea lor, de intonație, de accente, pe scurt de substanța sonoră care face ca o limbă să nu fie un fir de concepte descarnate, tot așa nu poți aprecia o operă de artă fără să ții seamă de materia din care e făcută, căci numai luînd cunoștință de aceasta sensul ei, în loc să fie o idee, va fi o *evidență sensibilă*.

ABORDAREA FORMEI

Natura, se spunea pe vremuri, are „oroare de vid”. Cam de mulțisor totuși știința a pus la punct această superstiție. Pentru noi însă totul se petrece ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat. Natura continuă să ni se pară acel țesut inepuizabil din care decupăm stofa lucrurilor. Fiecare obiect ocupă o porțiune din spațiu delimitată de un contur. Astfel se constituie lumea ce ne înconjoară și căreia memoria îi e paznic. Asemenea melcului, oamenii se deplasează purtîndu-și în spate lumea cu care s-au obișnuit, adăpost și refugiu în caz de primejdie.

Și nu e vorba numai de lumea obiectelor vizibile. Lumea spiritului are tot atîta nevoie de *forme familiare*. Cine n-ar respecta nici gramatica nici sintaxa ar fi condamnat la izolare și la tăcere. Numai datorită formelor limbajului se poate ajunge la comunicare. Ai destul de mult de furcă atunci cînd încerci să-ți transpui gîndurile într-o limbă străină. Cîtă trudă ca să formulezi într-o limbă străină ceea ce în limba ta pare să meargă de la sine! De fapt aproape că-ți vine să crezi că numai limba ta e cu adevărat „firească”. Cît despre modul nostru de a gîndi, el dă naștere la același gen de observații. Logica predată în școlile noastre modelează o mentalitate occidentală față de care

orientalii și popoarele primitive, obișnuiți de milenii să practice alte moduri de logică, rămân străini, și viceversa.

Dat fiind că forma desemnează așadar configurația exterioară a unui obiect ori ansamblul calităților unei ființe concrete sau ale unei ființe abstracte, se poate spune că ea e aceea care, pentru noi, asigură în primul rând *structura lumii* în care trăim. Fără ea, totul ar fi haos. Iată de ce obișnuința ne slujește atât de bine; punându-ne în posesia „dublului” lumii noastre familiare, ea sfârșește prin a suprima orice neliniște.

De ce să ne mirăm atunci că în ciuda tuturor avertismentelor sîntem atât de ispitiți de a confunda *formele artei* cu formele „naturale”? De vreme ce securitatea e mai importantă decît toate, de ce ne-am supune unor riscuri inutile împreună cu artiștii? Mai ales dacă nu au grijă, precum pictorii de naturi moarte atât de numeroși în Olanda secolului al XVII-lea, să ne liniștească. Astfel Maria Van Oosterwyck al cărei *Buchet* e odihna însăși! Nu recunoști oare de la prima ochire floarea soarelui, garoafa, călțunașul? Nu e o floare, nu e o iarbă pe care să n-o identifice de îndată; toate ne sînt rediate respectîndu-se forma cu care le-a înzestrat natura: floarea soarelui cu petalele ei dezordonate, călțunașul cu corola mult evazată, trandafirul înfășurat în jurul propriei sale inimi, garoafa în juponul ei strălucitor... Mai mult decît o copie a realității e aici o restituire, ca și cum pictorului i-ar fi plăcut să se facă grădinar și să fie considerat ca atare.

Totuși, chiar și în acest caz, în care realismul pare să ajungă la limită, nu poți să te oprești să nu faci o observație, naivă desigur: și anume că tabloul, în ciuda excesului de fidelitate, nu e natura însăși!

Nu e obiect care să scape de uzura timpului. Tabloul face oare excepție? Ca obiect nici-

decum, de vreme ce participă la soarta comună: rama se coșcovește, culorile se ofilesc, procese chimice subtile și deseori dăunătoare le alterează. Cu toate acestea, oricît de stîngaci ar fi artistul (sau oricît de abil), e evident că un *alt* timp e cuprins în pictură, de parcă forma artistică ar avea puterea să „oprească” curgera lucrurilor, să întrerupă fuga orelor, să înduplece puterea însăși a morții, precum acel Sfînt Sebastian pe care Memling îl oferă mîndru și gol martiriului, ori în tabloul lui Chardin ulciorul acela și pipa care stau laolaltă de atîta timp în tăcere.

Desigur, aproape că nu mai e nevoie să adăugăm că dacă opera de artă cunoaște un *alt* timp, ea cunoaște și un *alt* spațiu. Cu mijloacele de care dispune artistul, el nu poate face niciodată ca suprafața să se transforme „fizic” în profunzime. Se știe cu cîtă nerăbdare un Uccello s-a apucat să descopere legile perspectivei „cea mai suavă dintre metrese” îi plăcea lui să repete. Deși văd că vaza Mariei Van Oosterwyck „se răsucesce”, că trandafirul se rotunjește în volum, că garoafa se află plasată „dinaintea” florii soarelui, știu foarte bine că acest joc calculat nu trece dincolo de pînza tabloului. Dacă așadar majoritatea formelor naturale se dezvoltă în profunzime, conform spațiului în care trăim, trebuie totuși să convenim că formele plastice țin de un *alt* spațiu, la ale cărui mister și complexitate vitraliul și mozaicul își aduc și ele contribuția.

Și mai evident este faptul — și fac doar în treacăt această remarcă — că materia tabloului nu are nimic de a face cu natura. Florile pictate degeaba sînt ele „pline de adevăr”, efectul pe care îl produc nu se datorează cîtuși de puțin țesutului petalelor, după cum nici vreunui sprijin din partea clorofilei! Uleiul, acuarela, pastelul, acestea sînt materiile împrumutate din industrie care le asigură în fața ochilor noștri existența.

Mai trebuie oare adăugat că aceste flori nu au alt *autor* decât femeia care le-a pictat și doar datorită ei sînt așa cum sînt !

Dar iată că degeaba am constatat noi că formele care alcătuiesc opera de artă țin de un *alt* timp, de un *alt* spațiu, de o *altă* materie, de un *alt* autor decât formele din natură, căci se întîmplă ca și cum, prin nu se știe ce orbire, ne străduim să uităm totul pentru a cere celor dinții să semene în toate privințele cu aceste forme din natură ! Nu sînt de vină nici pictura, nici sculptura, greșeala e de partea noastră.

40 Într-adevăr, experiența noastră nu e strîns legată de anumite forme stabile care slujesc de coordonate : casele sînt drepte, apa orizontală, păsările zboară, animalele merg în patru labe, iar oamenii în două picioare... Cînd Chagall răstoarnă reprezentarea obișnuită a lumii, e de înțeles că atîția oameni încep să bombăne ! Și ce se întîmplă cu liniștea noastră cînd pe nesimțite prind viață monștrii lui Bosch ?

Ce cerem noi formelor în general *e așadar să ne asigure existența practică* : deschid ușa ; zăresc coridorul ; sînt în oraș, o iau pe trotuar ; printre vehiculele care trec unul după altul pe șosea, le deosebesc pe cele care sînt grele, pe cele care merg repede ; trecerea pentru pietoni îmi impune să traversez printre două șiruri de cuie ; dacă mă aflu la volanul unei mașini, trebuie să țin dreapta, să semnalizez cînd schimb direcția...

Despre ce *lume* e vorba ? Despre aceea a *obiectelor* care mă înconjoară și printre care nu sînt nici eu, în corpul acesta al meu, decât un obiect, supus ca și celelalte forțelor naturii, gravitației, anotimpurilor, căldurii, frigului, spațiului. În primul rînd în folosul corpului meu funcționează acest aparat al simțurilor mele, adevărat tablou de bord ale cărui instrumente îmi furnizează neîncetat informații, acel control permanent care se numește *percepție*.

Că ai nevoie de ochi ca să vezi un tablou, asta e de la sine înțeles, dar nu e de ajuns să înregistrezi ceea ce reprezintă ca să te simți achitat de orice altă datorie față de el ; căci tabloul nu e făcut să fie considerat doar un simplu *obiect*, după cum nici tu însuși nu te poți considera un *obiect* în raport cu acest tablou. Ceea ce arată că sîntem capabili și de o altă atitudine.

Dar de unde poate avea omul idee de un alt spațiu, de un alt timp, de o altă materie ? Fără îndoială că nu din cer, nici din întîmplare, nici dintr-o intervenție supranaturală. Așa că numai din el, din el însuși. Și dacă sîntem de acord că arta ne ajută să cunoaștem de mii de ani, cu aceeași perseverență neobosită, condiții deosebite de acelea la care ne supune natura, asta înseamnă că sîntem nu numai *apți* să existăm în corpul nostru și prin corpul nostru după chipul și asemănarea obiectelor supuse timpului „natural“, spațiului „natural“, și „necesităților naturale“, dar în în același timp și *capabili* de a ne crea un mod de existență specific uman care presupune un timp al *nostru*, un spațiu al *nostru*, o libertate a *noastră*, fără ca pentru aceasta să fim siliți să recurgem la iluzie ori la magie.

Ce e de mirare în asta ? A trecut atîta timp de cînd spiritul ne-a obișnuit cu forme care nu datorează nimic naturii. Se știe că există geometrii cu șase, cu șapte, cu *n* dimensiuni, ale căror figuri depășesc posibilitățile noastre de reprezentare și, totuși, pe baza cărora se fac calcule tot atît de precise ca și acelea făcute cu ajutorul pătratelor sau triunghiurilor din spațiul euclidian. Așadar, să fie oare „ideală“ existența formelor artistice ? Am putea crede asta dacă experiența nu ne-ar arăta cît de esențială le este materia și cît de mult plăcerea artistică este legată și de simțuri. Fapt este că, deși fac parte dintr-un proces de percepție, formele artei nu pot fi reduse la niște *forme naturale obiective* și, deși participă la un proces

de concepție, nu pot fi socotite *idei*. Sortite să fie văzute precum și sesizate cu spiritul, aceste forme pretind un mod de percepție specific.

Dacă am fi reduși la o percepere simplă, ne-am mulțumi fără îndoială să înregistrăm niște reprezentări fără legătură între ele, sau mai bine zis, legate numai de existența noastră corporală. Asemenea animalelor, ne-am îndelețnici doar cu satisfacerea nevoilor noastre vitale, și lumea întreagă ar fi redusă la o îngrămădire de obiecte, singura noastră grijă fiind aceea de a distinge între cele utile și cele inutile, între cele primejdioase și cele inofensive. Și invers, dacă n-am fi decât niște spirite pure, ar fi desigur de ajuns să concepem, aidoma zeilor, pentru ca realitatea să se zămislească de la sine și întreg universul să devină o algebră atotputernică, iar noi să-i fim ecuația și cheia.

Or, noi simțim foarte bine că starea noastră nu se confundă cu nici una din aceste două extreme. Așa cum nu ne resemnăm să fim *pe de-a-ntregul* obiecte, nu avem pretenția să fim *pe de-a-ntregul* zei. Experiența cotidiană, precum și reflecția reușesc să ne convingă că sîntem niște creaturi *intermediare* sau *mixte*, și că formele *intermediare* sau *mixte* sînt cele care au cele mai multe șanse de a răspunde adevăratei noastre condiții : printre acestea, și formele artistice.

Căci, prin ele ne este dat să ne cunoaștem în această *lume imaginară și reală* care e lumea noastră. Să fim bine înțeleși : nu e vorba de a nega lumea obiectelor, și nici pe aceea a ideilor, ci pur și simplu de a stabili că locul nostru nu e în mod *exclusiv* nici în una nici în cealaltă. Mai curînd decât să caute a defini adevărul, cum numai ideea își poate propune, forma năzuiește să ne dea *sentimentul* a ceea ce este adevărat. Odată cu ea, adevărul nu mai e o noțiune ; el devine o *experiență*.

Tocmai din această pricină ni se pare întotdeauna că desenului care se mulțumește să traseze conturul obiectelor îi lipsește ceva. În

schimb, cu cîtă tainică emoție urmărim mîna fremătătoare a artistului în căutarea unei forme ! Cu o peniță autoritară, Rafael încearcă s-o atragă în capcana unei geometrii divine, dar iată cum desenul mărturisește, mai mult decât forma căzută în captivitate, gestul viu al vîinatorului !

Tocmai din această pricină — e mai bine s-o repetăm — realismul și irealismul absolut sînt în egală măsură în erize artei ; atît într-un caz cît și în celălalt, omul se descoperă mutilat. Oricîtă încredere am acorda noi lucrurilor, știm prea bine că existăm altfel decât prin ele, chiar rămînînd printre ele ; oricîtă încredere am acorda spiritului, știm că existăm altfel decât prin el, deși îl păstrăm fără încetare în noi.

Viața imaginară și reală e singura care ne arată ce sîntem în străfundurile ființei noastre. Formele artei, la jumătatea drumului între obiect și idee, ne conduc într-acolo. În timp ce ne ating simțurile, ele fac apel și la spiritul nostru, iar în conștiința noastră astfel fecundată ia naștere o semnificare care poartă pecetea experienței *unității* noastre *complexe*.

Ar fi inutil să se afirme că toate reușesc pînă la capăt, dar tot atît de inutil ar fi să se nege această tendință generală. Sublime sau mediocre, operele de artă oferă omului muritor o imagine care îl depășesc și care, fără a putea să-i acorde nemurirea, pretinde de a i-o înfățișa drept posibilă (pînă și *Buchetul* de Maria Van Oosterwyck, firavă promisiune, nu renunță la asta).

ABORDAREA OPEREI MÎNA ȘI UNEALTA

Ne cam grăbim să ajungem prea repede să desconsiderăm lecturile din copilărie. Cine nu-și amintește, totuși, cu mare plăcere de *Robinson Crusoe*? Să te salvezi din furtuna ucigașă, să înoți pînă la țărmul unei insule necunoscute, să te instalezi acolo și să încerci să trăiești...

Condamnat la o singurătate fără scăpare (închisoarea sa nu are nici măcar temnicer), Robinson se știe izolat de ceilalți oameni, după cum știe — cu fiecare zi care trece, cu fiecare an — că nimic nu se va ivi să-i îndulcească soarta. Să auzi o voce! Dar acolo nu sînt voci...

Tot așa, cîtă energie nu cheltuie el pentru a menține cu orice preț contactul cu oamenii pe care naufragiul l-a întrerupt! Că are nevoie să-și asigure subzistența, se înțelege de la sine, dar cel mai important e să vezi felul în care reușește asta. Fortificîndu-și locuința, întinzînd capcane animalelor, iată-l că transformă un petec de pămînt sălbatic într-un ogor îngrijit. Primele semințe de orz încolțesc, cresc, se coc. Niciodată recolta nu trebuie să fi părut mai frumoasă!... Nu, nevoia de a-ți satisface foamea nu-i totul. Cît de importantă este pentru Robinson nevoia de a se *lega* din nou cu oamenii, frații săi, în ciuda absenței, refăcîndu-le gesturile, regăsindu-le formele (vă

reamintiți bucuria lui cînd reușește să toarne primele oale, chiotul de satisfacție cînd izbuște să le facă etanșe prin ardere?), consemnîndu-și povestea vieții într-un jurnal cu ajutorul unei limbi devenite inutilă, aproape moartă de vreme ce nimeni n-o mai vorbește, dar pe care o reînvie scriind-o!

Erou exemplar și modest, Robinson dovedește prin fiecare din gesturile sale, prin fiecare din gîndurile sale, că nu e condiția noastră aici aceea a unor ființe izolate, abandonate la întîmplare unui destin individual, ci aceea a unor ființe care, în ciuda a tot ceea ce le dezbină sau le opune, știu că sînt apropiate, oameni-pîntre-oameni, oameni-împreună-cu-oameni, uniți într-o soartă comună. Poți să te simți singur, nu ești niciodată singur.

De la soarele care răsare în fiecare dimineață și apune în fiecare seară luăm *forța de a trăi*, precum toate planetele și toate animalele odată cu noi, existență fizică și biologică, reglată de legi fizice și biologice pe care nu le poți încălca fără a fi pedepsit de moarte... Dar e un alt soare de la care ne tragem nu numai *forța de a trăi*, dar și *rațiunea de a fi*; și acest astru de noi depinde, căci noi putem tot atît de bine să-i facem și mai puternică strălucirea cît să-l și rostogolim în neant.

Datorită lui, lumile uitate sub miile de ani, cele devorate de pădurile încîlcite ale Asiei, cele acoperite de sfîta de lavă a vulcanilor, urmează să recapete viață în ochii noștri și să se înfrățească din nou cu noi. Arheologul nu înfruntă dificultățile săpăturilor nici nu se expune rigorilor climatelor pentru a pune mîna pe niște „comori“, ci pentru a regăsi amintirea strămoșilor noștri. Și mai trebuie ca aceștia să fi lăsat niște monumente, niște forme prin care să-și facă simțită prezența. Un popor de la care nu ne rămîne nimic e mort pentru noi, și dacă i se menține numele ca în cazul Atlantidei,

45 înseamnă că se păstrează speranța de a descoperi într-o zi câte ceva despre el. Nimic nu e mai emoționant decât zelul unui Champollion de a descifra hieroglifele egiptene, desene de neînțeles înaintea lui, scrieri de compas: une, de durere și de dragoste. Oare nu cu aceeași emoție ne aplecăm peste o tabletă din Ur sau pe o piatră din Akkad? Caracterele cuneiforme ce dacă ne uluiesc: descrifrate de orientalist, ele dau la iveală epopeea Sumerienilor și a Asirienilor. Tot astfel și arta care, cu fiecare operă, cu fiecare semn, compune chipul complex al civilizațiilor. Și dacă e mai greu să „pătrunzi” într-o mască polineziană decât în pictura secolului al XVII-lea ori al XVIII-lea, asta înseamnă că unele forme sînt mai puțin familiare decât altele, dar nici una nu ne este „închisă”.

Oricare ar fi, operele de artă se caracterizează *toate* prin aceea că omul le este autor (acesta e de altfel sensul care s-a păstrat în expresia „lucrare de artă”, pe cînd în aceea de „operă de artă” incetul s-a șters). Nu numai că omul le inventează, dar le și „realizează”, face din ele un fel de obiecte care se adaugă la cele din natură fără ca vreodată să se confunde cu acestea. „Făcutul” e așadar tot atît de important ca și inventarea. Prin el avem acces la operă, nu la subiectul cuprins în operă, ci la prezența umană pe care aceasta o emană.

46 Trebuie să-l vedem pe olar la lucru pentru a fi convinși? După ce și-a frămîntat argila, masa aceea cenușie cu scîlpîri verzui din cauza umidității, o așază pe roata pe care o pune apoi în mișcare. Acum își vîră mîna toată în argilă, o deschide ca pe un caliciu, o înalță și-i răsfrînge marginile în formă de corolă subțire și alungită. Astfel se formează treptat vasul, ridicîndu-se din el însuși, cu flancurile rotunjite, cu gîtul subțire; iar pe carnea sa de humă se văd urmele lăsate de apăsarea degetelor... Două mîini, nu trebuie mai mult, mîini

muncitoare, pline de taină! În ce moment al înălțării pastei se poate spune: iată, e încă argilă, iată acum e vas? Dar dacă momentul transformării ne scapă, odată ce aceasta a fost săvîrșită, nimeni n-o mai contestă.

Închise în tuburile ori în cutiile lor, culorile sînt articole de comerț. Dar iată că pictorul le desface pe unele, le deschide pe celelalte. În timp ce le așază în mici grămăjoare pe paletă ori, din cutiile deschise, prepară amestecuri, se mai poate spune că sînt aceleași produse? Și acum uite că artistul își înmoaie penelul. Purtată de brațul întins, culoarea, începînd deja opera, înaintează spre pînză. Abia e pusă acolo și, dintr-o materie anonimă, ea devine pictură.

Trebuie spus încă o dată: misterul creației artistice nu se confundă nicînd cu acela al creației divine. Dacă e un mister în amîndouă, acesta e altul în fiecare. Nici Michelangelo, nici Rodin nu ne pot înșela; mîna dumnezeiască nu e decât o metaforă, și numai din spirit antropomorfic încercăm să ne-o figurăm. Pentru Dumnezeu, dacă e îngăduit să vorbim despre El în termenii aceștia, Creația nu ține de o *manieră*. Ea este.

47 Neputînd să facem viață din nimic, arta ne permite, nouă oamenilor, să *modificăm raporturile pe care le avem cu lucrurile*. Dumnezeu creează, mașina fabrică sau reproduce; numai mîna singură modelează. Nu e gest care să nu fie legat de corpul artistului, de gîndirea sa, de sufletul său, și care să nu devină pentru celălalt mesaj și stil.

Și că sîntem conștienți de toate acestea, iată celălalt mister! Nici obiect natural, nici idee pură, opera ne invită într-un fel la o „gesticulație simpatcă” care, străină de superficiala emoție sentimentală, se situează în centrul experienței omului și a artei.

Ar putea părea hazardat să se afirme că publicul așezat în sală „reface” mișcările dansatoarei care evoluează pe scenă. Totuși, să

nu ne grăbim, dansul nu e o suită de figuri care se juxtapun sau se combină, spectacol ce se adresează numai privirii; căci nu e vorba să admirăm o serie de mișcări bine reglate, pentru asta mai bine ne-am duce într-o uzină! Un motor, o mașină cu aburi, oferă mai mult în acest sens curiozității... Dar dansul nu e nici un soi de algebră superioară propusă spiritului. În afara mișcărilor săvârșite în fața noastră, el e lipsit de orice altă existență. Așadar, dacă dansul nu e nici o simplă delectare a ochilor, nici o simplă speculație a spiritului, și dacă produce cu toate acestea un anumit farmec asupra noastră, trebuie neapărat să există altceva în el de care nici ochiul nici ideea nu ne pot lămuri. Și oare spectatorul, rămânând așezat, nu descoperă *în corpul său, prin corpul său*, mișcărilor dansatoarei și, antrenat virtual de către ea, își potrivește ritmul după figurile pe care ea le descrie, participând dincolo de privire, dincolo de spirit, „intrînd în dans?” Un fel de „simpatie a corpului” îl silește să accepte cu toată convingerea jocul acesta ale cărui reguli sînt impuse de dansatoare. Tot așa opera de artă ne invită să participăm la jocul artistului printr-o „simpatie a mîinii”.

Descotorosindu-se de un anume aspect sentimental, simpatia e puterea pe care o avem de a simți, dacă nu chiar de-a ne identifica cu celălalt, într-o măsură mai mare sau mai mică. A descoperi mîna artistului nu înseamnă a deveni artist, ci a te ridica la conștiința artistului, și nu prin raționament, ci numai prin forța operei, șanț viu în care intrăm asemenea acului în șanțul discului; și muzica inventată de un altul începe să cînte în noi de parcă noi am face-o. Oricît de mare ar fi distanța între sculptura grecească și aceea din bisericile noastre romane, e fapt că urma mîinii în una și în cealaltă ne atrage de ajuns pentru ca să nu ne simțim străini de nici una.

Se spune că ar exista sălbatici al căror limbaj e atît de rudimentar încît, la căderea nopții, trebuie să aprindă mari focuri, nu pentru a se încălzi, ci pentru a vedea gesturile care însoțesc cuvintele și fără de care n-ar izbuti să se înțeleagă. Limbajul omului civilizat se poate lipsi de acest expedient, ceea ce nu-l împiedică să se lovească de „indicibil”. Instrument miraculos în reglarea raporturilor sociale, limbajului acesta al omului civilizat îi vine mai greu să exprime tocmai ceea ce e profund omenesc în noi. Și atunci aprindem și noi focuri, cele ale artei, pentru ca la lumina lor să se descopere, dincolo de cuvinte, acordul gesturilor noastre.

Desigur, nimeni nu poate pretinde că artistul face totul cu mîinile sale. Cu toate acestea, la oricîte unelte ar recurge, niciodată n-o să lase în seama lor *execuția* operei ca unor mașini pe care ar fi suficient să le pună în mișcare o dată pentru totdeauna¹. A face nu e totuna cu a *executa* în sensul că e o dovadă permanentă a prezenței active a omului. Sule, ace, baroase, mistrii, perii, pensule nu sînt decît niște prelungiri ale mîinii supravegheate cu vigilență de către artist.

Dar artele nu fac oare apel și la slujitori mai de temut care, în loc să se lase conduși cu docilitate, pretind să intervină și să-și impună voința, vrăjitori subpămînteni pe care din zorii vremurilor se străduie să-i îmblînzească?

„...și de atunci, fără să țin seamă că nu mă pricep la pămînturile argiloase, mă apukai să caut smaltul, ca un om care bijblie în beznă. Fără să fi auzit vreodată din ce materii se fac aceste smalturi, pisai în zilele acelea din toate materiile despre care îmi putea trece prin minte că ar duce la așa ceva, și după ce le-am

¹ S-ar putea aduce drept obiecție cazul anumitor artiști contemporani sau așa-numita artă a „multiplilor”; dar poate că astăzi noțiunea de execuție e în curs de extindere.

pisat și zdrobit, cumpărai o grămadă de oale de pământ, le-am făcut țandări, și apoi pusei materiile pe care le sfărmasem deasupra cestorlalte, și însemnându-le, scrisei de-o parte chimicalele pe care le-am știut ca să țin minte; apoi, făcînd un cuptor după fantezia mea, pusei la fiert materiile de care spusei ca să văd dacă chimicalele mele ar putea să dea ceva culori spre alb: că nu cătam alt zmalț decît cel alb: pentru că auzisem eu că albul e la temelia celorlalte smalturi... Și înșelîndu-mă astfel în mai multe rînduri, cu cheltuială mare și trudă, toată ziua nu făceam altceva decît să pisez și să macin materii noi și să construiesc alte cuptoare, cu multă risipă de bani și de timp..." și tot așa își continuă Bernard Palissy legendara poveste a isprăvilor sale.

48

S-ar fi putut crede că progresul tehnicii ar face să se șteargă asemenea pagini. Oricine știe astăzi că faianța se topește la 800 grade, gresia la 1 200 și că porțelanul se vitrifică la 1 400. Se cunosc pînă și formulele mineralogice care intră în compoziția celor trei principale produse ceramice. Se construiesc cuptoare electrice care sînt puse minuțios la punct de către ingineri, reducînd hazardul la zero. Se putea crede că știința e gata să ia locul artistului. Or, nu e deloc așa. Cunoștințele teoretice nu ajută cine știe cît. Dacă nu mai e nevoie să se experimenteze smalturile ca pe vremea lui Palissy, încă și astăzi ceramiștii sînt siliți la încercări multiple și repetate. Lăsat să se comporte ca o fiară sălbatică sau domesticit cu ajutorul științei, focul nu e niciodată decît un *auxiliar*, și nu contează, la urma urmelor, decît felul în care e folosit de către artist.

Așadar, *în timpul acestui proces de producere a operei, mîna face ca forma să se unească cu materia, materia cu forma*, pecetluind și semnînd o prezență unică, semnificativă și durabilă.

Rătăciți o dată printre ruinele Selinontei, printre coloanele prăbușite și roase care zac de atîta timp în ierburile uscate, și apropiați-vă de toți zeli aceia dispăruți, unii lipsiți de brațe, alții de picioare, torsuri împrăstiate de-a lungul secolelor, fragmentele care mai rămîn, așa maltratate cum sînt, continuă să atesteze pînă în cele mai mici porțiuni ale lor, dincolo de timp și de cataclisme, prezența permanentă și vizibilă a omului. Aici e miracolul, că e de ajuns o urmă pe o bucată de piatră pentru ca sensul uman să rămînă intact!

CONDIȚIILE ACTUALE ALE EXPERIENȚEI ESTETICE

Se poate însă pune întrebarea, cum se face că *evidența estetică* e atât de puțin evidentă, în aparență cel puțin, încît e nevoie de atîtea eforturi pentru a o scoate la iveală? Fapt e că modul nostru actual de viață face experiența estetică mai anevoioasă decît altădată. Nu numai că s-au modificat condițiile de existență, dar ele au transformat profund relația pe care o avem cu obiectele cele mai familiare, cu uneltele, prin care înțelegem (luînd cuvîntul în accepțiunea sa cea mai largă) toate obiectele construite de către om pentru a-și satisface nevoile: pahare, mobile, case... și pe care le are tot timpul sub ochi.

Marile magazine sînt un semn al epocii noastre. Organizarea acestora e dusă atît de departe încît se poate pretinde (și n-ar fi o greșeală) că pot face față la tot și la toate. „Dai un ban dar face“, acesta e sloganul universal, intonat la unison atît de producători cît și de consumatori.

Prima parte a sloganului nu dă naștere la nici un echivoc. Nimic nu e mai evident decît o diferență de preț. Cît privește cea de-a doua parte, nici aceasta nu e lipsită de claritate; ea desemnează calitatea obiectului pus în vânzare, mai precis *calitatea sa practică*, adică aptitudinea de a răspunde scopului pentru care a

fost creat. Producția industrială care caracterizează epoca modernă se desfășoară sub dublul semn al practicului și al economicului.

Așa că gustul pe care epoca noastră îl arată totuși pentru *antichități* are de ce surprinde! În marile orașe, sînt o sumedenie de asemenea prăvălioare; pe anumite străzi din Paris întîlnești cu sutele. Altădată loc de întîlnire pentru scăpătați, talciocul parizian trece astăzi drept un cartier șic.

Gust trecător, modă? Nicidecum. Nu poți să nu zîmbești cînd îți dai seama că fabricanții sau negustorii de articole în serie sînt printre cei mai zeloși amatori, și iată că astfel umila farfurie din pămînt ars e pusă la loc de cinste într-o vitrină special aranjată cu lumini indirecte, prevăzută cu o etichetă translucidă care atrage admirația vizitatorilor... Or, farfuria asta, înainte de a figura într-o colecție, nu era altceva decît o ustensilă casnică asemenea celor făcute de persani sau de chinezi, și de atîtea alte popoare înaintea lor, nu pentru a le expune, ci pentru a mîncă în ele. Și mîncau în ele, pentru că farfuria era făcută pentru asta, și li s-ar fi părut o nebulie să le con temple în loc să le folosească.

Din apropierea acestor două fapte se desprinde o constatare cel puțin tulburătoare: pe de o parte considerăm unealta modernă, în afara calităților sale practice, drept *indiferentă*. Deoarece din nylon se poate face orice, el devine astăzi zeu, masă ori șosetă, fără ca cineva să se mire de această universală disponibilitate, cel mult ca să se bucure că prețurile scad.

Pe de altă parte, considerăm vechea unealtă — ori cel puțin pe aceea lansată astfel de voga antichităților — drept un *obiect de valoare*, valoare pe care n-o datorează însă nici calității sale practice, de vreme ce nu mai e folosit, nici calității sale economice, pentru că, în general, costă foarte scump.

Or, să remarcăm că nu e vorba în amîndouă cazurile de aceleași obiecte, ci de obiecte de același gen. Oricît de prețios ar fi mobilierul lui Tutankamon, el rămîne la urma urmelor un mobilier, și ceea ce a fost descoperit din acesta, scaune, mese, fotolii, canapele, paturi, corespunde articol cu articol cu ceea ce se găsește în propriile noastre interioare.

Concluzia este că în condițiile de viață actuale ni se înrădăcinează puțin cîte puțin convingerea că *ceea ce este util nu are nimic de-a face cu arta, și cu atît mai puțin cu frumosul; și invers, că frumosul în general, iar obiectul de artă în particular, n-au nimic de-a face cu utilul.*

Se pare, totuși, că cei vechi, considerînd uneltele numai sub unghiul utilității, făceau, dacă se poate spune așa, artă fără s-o știe, iar dacă noi descoperim o calitate estetică la majoritatea obiectelor pe care le-am moștenit de la ei, asta nu se întîmplă dintr-o hotărîre arbitrară din partea noastră, ci pentru că această calitate se afla acolo și încă se mai află.

E adevărat că cei vechi n-aveau nevoie să se gîndească la frumos pentru a face artă; condițiile în care lucrau par să-i fi scutit de aceasta. Neurmărind decît utilul, artizanii fabricau unelte unde se manifestau în același timp prezența unui material potrivit, aceea a unei forme și aceea a unui om, triplă prezență esențială artei. E așadar fals să crezi că frumosul și utilul sînt incompatibile. Ce este adevărat e că frumosul și utilul *pot* să nu fie compatibile, după cum se vede în atîtea obiecte fabricate în serie, care nu ne rețin cel mult decît prin caracterul lor agreabil, dar și că frumosul și utilul *pot* fi compatibile, dovadă majoritatea uneltelor moștenite de la strămoșii noștri.

Modificînd raporturile cu obiectele care ne înconjoară, producția industrială a dăunat în același timp concepției cît și experienței noastre despre artă. N-am avea decît să închidem ochii

în fața unei asemenea pervertiri, dacă propriile noastre cămine n-ar fi și ele amenințate. Se construiesc locuințe muncitorești, prima condiție e ca chiria să fie mică. Crește atunci numărul de apartamente pe un spațiu redus, toate identice între ele. Astfel apar blocurile de locuit, frați gemeni cu marile magazine. În cazul acesta totul se supune îndoitolui imperativ al practicului și al economicului.

Deoarece uneltele capătă astăzi un aer de uniformitate, și sub aspectul acesta se impun neîncetat vederii noastre, ne lăsăm din ce în ce cîștigați de un sentiment pe care l-am putea denumi *gradul zero al artei* (așa cum R. Barthes a spus despre scriitură), adică ajungem să credem în existența unei *arte neutre*, pe care uneltele o reprezintă și-i stabilesc norma. Credința absurdă, de vreme ce noțiunea de artă o implică pe aceea de *stil*, care exclude orîșice idee de neutralitate. Dar așa cum sînt disprețuite anumite evidențe, sînt apărute anumite contradicții, fără a se arăta mai multă grijă într-un caz decît în altul. Și, în felul acesta, totalitatea obiectelor din jurul nostru sfîrșesc prin a ne obișnui cu *ideea monstruoasă a unei arte fără stil.*

Iar dacă spiritul își recapătă puterea de stăpînire, o face pentru ca să cadă într-o nouă perversiune. Considerînd starea mijlocie a uneltelor drept „*gradul zero al artei*“, ajungem să ne închipuim că tot ce iese din asta trebuie să aibă cu ușurință acces la toate treptele artei, ca și cum ar fi suficiente orîșice adăugări, orîșice artificii, orîșice ornamente pentru a transforma un obiect de folosință curentă în obiect de stil. Opera de artă, nu încapă nici o îndoială, nu are nimic comun cu aceste expediente. Ea nu se deosebește „în mai bine“; nu „iese din obișnuit“, pentru simplul motiv că n-a fost niciodată acolo. Natura este alta.

Dar vai, uimitoarele mijloace publicitare de care dispune producția industrială sporesc și mai mult confuzia! Așa că e din ce în ce mai

greu să scapi unei influențe care ne îmbrobo-
dește din toate părțile. Cu ajutorul presei, al
radioului, al cinematografului, casele de mobile
se întrec în ingeniozitate (după spusele lor, în
generozitate) pentru a satisface marea dorință,
legitimă în definitiv, a logodnicilor și a tinerilor
căsătoriți, camera „visului lor”. Printr-o abilită
alunecare, repetată fără încetare, se ajunge să
se facă din calitate nu o chestiune de valoare,
ci de *preț*. Cu cât un mobilier e mai scump,
cu atât e (considerat) mai frumos. Și arta de a
reduce totul la criteriul universal care e astăzi
banul! Nimic mai comod, atât pentru produ-
cător cât și pentru consumator. Pentru cel din-
tîi e de ajuns un dublu experiment: introdu-
cerea în obiect a unei *materii costisitoare* (pen-
tru ca prețul să nu intre în discuție); adău-
garea la aspectul obiectului curent a unui *efect*
care să poată determina hotărîrea cumpărăto-
rului. În ce-l privește pe acesta din urmă, sen-
timentul „că a dat un ban dar face” căci posedă
„ceva care nu găsești pe toate drumurile” se
arată suficient pînă la urmă. Astfel înșelătoria
sfîrșește printr-o dublă complicitate.

Nu ne lăsăm conduși de gustul pentru satiră
și nici de acela pentru glume, nici pomeneală
de așa ceva! Dacă ne oprim la asemenea con-
statări e pentru că au o reală importanță în
problema de care ne ocupăm. Simțul artei se
formează dar tot atât de bine se și *deformează*.
În ochii marelui public, nu mai încapă nici o
îndoială că obiectul care merită a fi cumpărat
e acela care *flutează*, articolul „ornamentat” a
cărui singură rațiune (sau mai curînd singură
scuză) e că „face impresie”. Sofism cu atât mai
de temut cu cât e susținut cu fățarnicie. Nu
numai că frumosul ne apare incompatibil cu
utilul dar tinde pe nesimțite să se asocieze cu
inutilul care, în termenii epocii, se numește lux.

Majoritatea obiectelor noastre casnice, tot
ceea ce, pe masă, în salon, în cameră, consti-
tuie decorul familiar din care fiecare își scoate
provizia de imagini cotidiene, suportă consecin-

țele dureroase ale acestei neînțelegeri. De cîte
ori nu suferim, descoperind într-o locuință de
țară, într-una din acele odăi în care șarpanta
e baldachin, patul de nuntă din lemn gălbui
de pin, neted și lăcuit ca o dală funerară, iar
pe peretele văruiat din față invariabilul dangăt
sinistru al unui apus de soare la Capri!

Atîta timp cît producția industrială era necu-
noscută sau numai accidentală, condițiile expe-
rienței estetice aproape că se confundau cu
cele ale experienței obișnuite. Deși cei vechi
nu făceau din fiecare din uneltele lor un obiect
de artă, obiectul artizanal pe care îl fabricau îi
predispuneau la cunoașterea frumosului și în
același timp a utilului. În zilele noastre, mași-
nismul a transformat cu desvîrșire starea
aceasta de lucruri. Condițiile experienței noas-
tre cotidiene ne pun fără încetare în contact
cu produsele manufacturate. Departate de a fi
indiferentă, această situație influențează pro-
fund asupra relațiilor noastre cu opera de
artă.¹ Că vrem sau nu, obișnuințele legate de
văz, de simțire și de gîndire pe care le deprin-
dem provoacă un fel de molipsire difuză căreia
cu greu i ne putem sustrage. Așa că e firesc
astăzi, în fața operei de artă, să fim de două
ori mai circumspecți.

¹ Pop-artul a folosit mașina și produsele sale, însă
metamorfוזîndu-le.

TENTAȚIILE SPIRITULUI ✓ PREJUDECATA BIOGRAFIEI ✓

Nu se poate cunoaște arta fără experiența operelor de artă. Dar nu s-ar putea, în lipsa unei experiențe mai bine conduse, să se recurgă la explicații rodnice spiritului în general? Da, cu condiția de a fi prudent, căci dacă spiritul e capabil să aducă lumină, el e în stare și de devieri primejdioase...

Aceasta, de pildă (una din obișnuințele noastre cele mai înrădăcinate), care constă în a crede că aflînd viața unui autor, se poate trage concluzia, *prin analogie*, că-i cunoști și opera. Și așa se întîmplă că în loc să ne străduim a-i cunoaște opera, *cedăm ispitei de a căuta în om, și numai în el, o explicație*. Aceea pe care ne-o furnizează din belșug biografiile, corespondențele, mărturiile de tot felul.

Dar ce e o existență de artist? Cel mai adesea ceva banal: mizerie, suferință, speranță, bucurie... de care oricine are parte. În acest sens, oricare viață, oricît de comună ar fi, îi seamănă. Dar viața e altceva decît arta.

51 Fără doar și poate, arta egipteană, arta caldeană, aproape întreaga artă a Evului Mediu ne pot ajuta pentru a pune lucrurile la punct. Din ce e alcătuită cea mai mare parte a moștenirii noastre artistice? Din monumente *fără nume*. Capitelurile romane sînt oare mai puțin frumoase pentru că sînt lipsite de semnătură? 88

În fața unui exemplar de ceramică din Limousin cui i-ar da prin cap să se întrebe dacă artistul a suferit, dacă a fost însurat, dacă a trăit mult timp? Desigur, o operă de artă n-ar putea exista fără artist, dar nu se poate vorbi de *operă* decît în momentul cînd cel care o creează se detașează de el însuși pentru a intra în lumea formelor, care e și aceea a spectatorului.

Și măcar dacă biografiile s-ar mărgini să facă operă de istoric! Dar e o tentație de care foarte puțini dintre ei scapă de a alcătui artistului, nu chipul care a fost al său, ci fizionomia sau masca al cărei model este configurat de faima artistului; tot o tentație și pentru public de a crede într-o asemenea concordantă, ba chiar de a o reclama. Un Beethoven surizător ar șoca la fel de mult ca și un Rimbaud angelic; cît despre Van Gogh, l-am mai recunoaște oare dacă n-ar apărea în ochii lui scînteia nebuliei gata să-l mistuie?

Opinia publică are nevoie de *imagini tip*. Așa că oricît talent ar avea autorul, oricîtă onestitate ar pune în lucrarea sa, se întîmplă foarte rar să nu cedeze complezenței ori clișeului. Consfînțit drept un om mare, artistul e scutit de meschinăriile existenței. De cutează vreunul să-l descrie invidios și avar (presupunînd de altfel că așa a fost), cititorul trece peste asta, ștergînd totul pe măsura admirației sale.

Pe scurt, biografia e un gen periculos, care acționează aproape întotdeauna prin contaminare: sau autorul se mulțumește să relateze faptele, dar în cazul acesta se socotește în general că nu și-a dus la îndeplinire sarcina așa cum trebuie; sau, prea încîntat de a ieși în întîmpinarea dorințelor publicului, își colorează astfel povestirea încît să-și transforme personajul în *erou*: „Nimeni mai mult decît el... singur printre contemporanii săi...”

Or, explicația nu are valoare decît dacă motivele pe care le oferă sînt întemeiate, adică dacă se raportează la obiectul în cauză, și în maniera 89

care convine. Mai bine deci să te ferești de biografii decât să abuzezi de ele. Căci ce putem aștepta de la ele decât să ne informeze asupra condițiilor în care a creat artistul? Cunoașterea omului e o chestiune de informare, de mărturie; cunoașterea operei e o chestiune de experiență și judecată.

Cam același lucru s-ar putea spune și despre volumele de *Corespondență* a artiștilor pe care zelul (uneori și indiscreția) anumitor editori, le înmulțesc cu mare plăcere. Nimic, poate, mai emoționant decât scrisorile lui Van Gogh către fratele său Théo. Câte lupte, câte suferințe exprimate cu un asemenea accent de sinceritate încât nu poți citi fără a te simți profund tulburat! „E o biblie“ spunea despre ele un critic¹ a cărui reținere obișnuită face ca omagiul să fie și mai puternic. În opoziție cu aceasta, corespondența care ne-a rămas de la Rimbaud cu familia sa ne oferă un exemplu nu mai puțin semnificativ: nici un cuvânt, nici un rînd în care să nu fie vorba de negoț, de sănătate și de profituri; nimic din care să bănuiești că același condei a putut fi ținut de către un poet!

Or, îndată ce un artist se apucă să se exprime la întîmplare asupra artei sale într-o scrisoare — iată unde se află pericolul — se ajunge să se desprindă fraze ori formule care să fie oferite întocmai publicului. Astfel, din ceea ce Cézanne îi scrie lui Bernard: „Să tratezi natura cu ajutorul cilindrului, sferei, a conului, totul pus în perspectivă, adică fiecare latură a unui obiect, a unui plan să se îndrepte către un punct central...“, unii se cred îndreptățiți să afirme, scoțînd din frază cea de a doua jumătate a ei, că Cézanne își întemeiază arta pe întîietatea acestor trei figuri geometrice ca și cum vreunul din peisajele sale ar fi fost făcut din cilindre, sfere și conuri! Din interpretare

¹ E vorba de Marcel Arland căruia i se datorează editarea scrisorilor lui Van Gogh, apărute în 1955 la N.R.F.

în interpretare, se ajunge fără nici o sfială să se facă din această formulă amputată cuvîntul dîntii al cubismului!

Volumele de *Corespondență* nu sînt cituși de puțin de neglijat, dar se pare că li se datorează această dreptate, și respect totodată, de a nu căuta în ele ceea ce artistul n-a pus. Oricît de emoționante ar fi, oricît de pline (unele) de chinurile creației, de luptele pe care omul le-a purtat pentru a-și duce la îndeplinire sarcina, oricît de înfiorate de intențiile care încolțesc acolo, palpită, se consolidează, nu trebuie să uităm că ele nu ne-au fost destinate, chiar dacă ne luăm dreptul de a citi peste umărul destinatarului. Semnătura care se află în josul scrisorii e oare aceeași cu cea care se află în josul unei opere? Același nume, același grafism poate, dar într-una e *omul* care se adresează unei persoane particulare, în cealaltă, e *artistul* care se angajează în fața publicului. Să luăm aminte să nu înșelăm încrederea unuia și a celuilalt! Ceea ce ni se propune, ceea ce artistul ne propune în mod expres este cunoașterea operei; restul aparține omului, și pudoarei. Biografii, corespondență, povestiri ale prietenilor, anecdote ale contemporanilor trebuie în egală măsură să ne îndemne la prudență.

Și să fim circumspecți și în fața declarațiilor artiștilor. Cuvintele lor, preceptele, teoriile lor, pe scurt tot ceea ce spun, cred că spun sau trebuie să spună n-are decât rareori valoare explicativă, mai ales cînd e vorba de propriile lor opere. Bineînțeles, că au tot dreptul să se exprime așa cum vor. Oricum, nu asta ne deranjează pe noi. Că unul afirmă: „Arta este iubire“, altul: „Arta este viață“, un al treilea: „Arta este natură“... nimic mai puțin contestabil, de vreme ce asta simt ei. Trebuie cu toate acestea să fim atenți la adevărata însemnătate a acestor formule. Nu se poate nega că toate acestea ne informează asupra concepției pe care artiștii o au asupra artei lor. Dar una e concepția și alta e opera!...

Să-l ascultăm pe Leonardo da Vinci : „Cînd vrei să vezi dacă efectul general al picturii corespunde obiectului reprodus după natură, ia o oglindă și așaz-o în așa fel încît să reflecte pictura pe care ai făcut-o, și observă cu grijă dacă subiectul celor două imagini e conform cu celelalte două, mai ales cu oglinda : trebuie luată oglinda drept maestru — vreau să spun oglinda plată — căci pe suprafața sa lucrurile au multe puncte comune cu o pictură...” (Carnete).

Să iei oglinda drept maestru ! Or, ceea ce toată lumea laudă în pictura lui Leonardo da Vinci e tocmai transpunerea naturii, epurarea realului prin poezie. Tot așa cînd Van Gogh scrie : „Dar adevărul mi-e atît de drag, și de asemenea căutarea lui... încît prefer să fiu cizmar decît muzician cu culorile...” Totuși, ceea ce deosebește opera sa în ochii noștri e tocmai faptul că ea ajunge dincolo de „căutarea adevărului”.

Astfel, deși opera ni se prezintă întotdeauna învăluită într-un oarecare mister, asta nu înseamnă că toate explicațiile sînt bune. Dacă se acceptă că opera e autonomă, ori măcar că ține de o ordine care îi este proprie, orice investigație întemeiată pe o analogie cu viața comportă o contradicție în termeni, căci ceea ce ne lămurește asupra omului nu contribuie, în ciuda aparențelor, să ne lămurească asupra operei, ci de cele mai multe ori o face și mai neclară.

„Literatura, spunea Sainte-Beuve, nu e, după părerea mea, deosebită sau, cel puțin, separabilă de om... Nici o cale și nici un mod de abordare nu sînt de prisos pentru cunoașterea unui om, adică altceva decît un spirit pur. Atîta timp cît nu ți-ai pus un anumit număr de întrebări asupra unui autor și nu ai răspuns la ele, fie și cu voce înceată doar pentru tine însuși, nu poți fi sigur că-l cunoști pe deplin ; și asta chiar dacă întrebările ar părea cu totul

străine de natura scrierilor sale : Ce gîndea despre religie ? Cum se purta la capitolul femeii ? la capitolul bani ? Era bogat, era sărac, ce regim de viață avea ? Modul său de viață zilnică ? Care-i erau viciile și slăbiciunile ? Nici unul din răspunsurile la aceste întrebări nu e indiferent pentru judecarea autorului unei cărți și a cărții însăși, dacă această carte nu e un tratat de geometrie pură, și mai ales dacă e o lucrare literară, adică unde intră de toate.” La această pagină, care ilustrează în mod exemplar tot ce-am denunțat în cursul capitolului, Proust răspunde printr-un raționament pe care sîntem bucuroși să ni-l prezinte pentru a conchide :

„Opera lui Sainte-Beuve nu e o operă profundă... care să facă din el, după cum pretind Taine, Paul Bourget și atîția alții, maestrul inegalabil al criticii veacului al XIX-lea, această metodă care constă în a nu desărti omul de operă, în a considera că nu e indiferent, cînd judeci autorul unei cărți, dacă această carte nu e un «tratată de geometrie pură», de a nu fi răspuns mai întîi la întrebările care par cu totul străine de operă (Cum se comporta...), în a strînge în jurul său toate informațiile posibile asupra unui scriitor, în a-i colaționa corespondența, în a pune întrebări oamenilor care l-au cunoscut, stînd de vorbă cu ei dacă sînt încă în viață, citind ce au scris despre el dacă sînt morți, această metodă ignoră ceea ce o cunoaștere ceva mai profundă a propriei noastre ființe ne învață : că o carte este produsul unui alt eu decît acela care se manifestă în deprinderile noastre, în societate și în viciile noastre.”¹ Și tocmai produsului acestui alt eu trebuie să-i acordăm atenție. Așadar operei, loc de întîlnire între spectator și artist, prin mijlocirea unei forme realizate.

¹ *Impotriva lui Sainte-Beuve*, N.R.F., 1954.

TENTAȚIILE SPIRITULUI PRIMEJDIA TEORIILOR

Din asta trebuie trasă o învățătură : nu putem cunoaște arta dezvoltându-ni-se viața artiștilor. Dar spiritul se împacă greu cu eșecul : *el vrea să înțeleagă*. Și dacă e silit să renunțe la o explicație, care nu ține, nu scapă ocazia de a găsi altele.

Iată una care, în chiar simplitatea ei, pare definitivă : „Omul poate fi socotit, scrie Taine, un animal superior, care produce filosofie și poezie aproape la fel cum viermii de mătase își fac gogoșile, iar albinele, stupurile.“¹ Dacă o reducem la constatarea pe care o cuprinde, fraza lui Taine nu ne duce prea departe. Dar ne lasă să presimțim, ceea ce filosoful are grijă să precizeze în altă parte, și anume că condițiile în care trăim *determină* ceea ce sintem. „Aerul și alimentele creează încetul cu încetul trupul ; climatul, nivelele și contrastele sale produc senzațiile obișnuite, și în definitiv ceea ce se numește sensibilitate, aici e omul în întregul său, spirit și corp, astfel că orice om primește și păstrează pecetea solului și a cerului.“² De astă dată tot cu o explicație avem de a face. Omul e produsul climatului, al mediului și al momentului, de unde rezultă că

¹ Taine, *La Fontaine et ses Fables*.

² *Ibidem*.

ceea ce produce omul ține de aceleași cauze, de vreme ce totul nu e decît o înlănțuire de cauze și de efecte. „Aici ca și pretutindeni nu e decît o problemă de *mecanică* : efectul total e un compus determinat în întregime de mărimea și direcțiile forțelor care îl produc.“¹

Nu e în intenția noastră de a discuta punct cu punct tezele filosofului ; influența lor e cu toate acestea prea evidentă pentru a neglija temeiurile, asupra cărora se cuv. ne să atragem atenția.

Să observăm că de fapt această teorie vrea să explice *producerea* operei de artă. Ori chiar fără a încerca să știm dacă aceasta îi reușește sau nu, vedem foarte bine că *producerea* operei e una, iar *cunoașterea* operei e alta. Așadar nu prea contează dacă Taine o pune în legătură cu determinismul rasei, al mediului și al momentului ; adevărata problemă e în altă parte. Numai că atît de mare e forța de seducție a unor faimoase teorii filosofice sau științifice încît, deși se știe că sînt în afara discuției, ne lăsăm atrași de ele.²

Se poate oare spera să se ajungă la o explicație mai bună recurgîndu-se la *teoriile concordantei* ? Opera de artă, se spune, e legată de o anumită epocă, de o anumită societate ; iată un fapt pe care nimeni nu se gîndește să-l conteste. De aici s-a tras concluzia pripită că arta trebuie să fie chipul acestei societăți, că pe ea o explică și prin ea se explică. Viziune seducătoare, dar cît de specioasă !...

¹ Taine, *Introduction à l'Histoire de la Littérature anglaise*.

² Spre despovărarea lui Taine, trebuie spus că a simțit el însuși ce era excesiv în teoria sa. Pentru a rămîne consecvent a fost silit să conchidă că opera de artă nu trebuie judecată ci *înțeleasă*, adică în sensul în care înțelegea el, trebuie înțeles mecanismul producerii sale. Numai că în a sa *Filosofie a artei*, se străduiește dimpotrivă să stabilească condițiile unei judecăți estetice.

E evident că nu se poate nega că există un raport între artă și societate, dar e pur și simplu absurd să vezi în asta un raport de asemănare directă.

E adevărat că tentația e puternică. Oare nu ei îi cedează încă și acum atîția care-i invidiază pe greci că au fost atît de frumoși, închipuindu-și cu cea mai mare naivitate că aceștia semănau toți cu statuile lor. După spusele istoricilor, faimosul „tip grec” era cu totul deosebit : „E de ajuns să vizitezi un muzeu și să nu fii profesor de arheologie, scrie Ferrero, pentru a înțelege că sculptura greacă e o artă senzuală, care a înflorit într-o epocă în care o femeie frumoasă ori un bărbat frumos erau tot atît de rari ca și o mierlă albă”.¹

52 Pictura modernă oferă un exemplu și mai izbitor. Cine ar recunoaște chipul contemporanilor în figurile unui Braque, Picasso, Léger, Rouault sau Miró ?... Tendința noastră de a găsi o asemănare este astfel pusă la grea încercare, iar concluziile devin categoric suspecte !

Desigur, e important să cunoști societatea în care ia naștere o anumită artă ; această cunoaștere pune în evidență un anumit climat, își explică condițiile dar, cu sau fără vrerea noastră, opera de artă este un produs care nu poate fi asemuit cu fructul unui copac ; ea ține de o lume a cărei existență depășește întotdeauna cadrul determinismului.

Înainte însă de a se conforma acestei idei, spiritul nu renunță la folosirea altor strategeme. Din moment ce nu poate fi vorba de o concordanță, de ce să nu recurgem la contrariul ei ? Sînt unii care afirmă că nu ar exista artă decît pornind de la o *divergență*, fie cu societatea, fie cu viața. Psihanaliza și-a cîștigat o extraordinară reputație pe această cale. Cum știe oricine, *libido*-ul este, după Freud, fondul primar al omului. Refulat, el produce acea luxu-

¹ Citat de Lalo, *L'Expression de la Vie dans l'Art* (Alcan).

53 riantă și dezvățată vegetație de „complexe”, în care fiecare dintre noi își poate găsi locul lui specific, cu cartea de vizită drept etichetă. Din fericire, fenomenul „sublimării” ne asigură mijlocul de a nu ne înăbuși în miasmele acestei păduri interioare și de a ne înălța dintr-o dată pînă la cel mai pur azur. Astfel, arta ar fi, printre alte cîteva activități, cea care ne-ar putea ajuta foarte mult. Dar oricare ar fi frumusețea pe care ne-o propune, ea nu poate să nu păstreze amprenta originilor. Astfel, celebrul tablou *Ulciorul spart* ar fi nu un amabil tablou de gen, cum se crede îndeobște, cu oarecare naivitate, ci simbolul ideii fixe de deflorare, care îl obseda pe Greuze !... Se pare că atît forma fisurii cît și detaliile de pe fîntînă dovedesc acest lucru în mod irecuzabil. În ceea ce privește tabloul *Sfînta Ana*, acesta nu e în 54 mai mică măsură revelator ; se spune că se poate descoperi în el nărturia directă a obsesiei a cărei victimă a fost Leonardo da Vinci : fiu natural, imaginea vulturului nu-l slăbea deloc. Dacă se accentuează conturul Mariei pe genunchii mamei sale, pasărea apare în tripla ei evidență de pasăre de pradă, idee fixă și simbol ! Freudismul a multiplicat acest gen de interpretări în asemenea măsură încît nu mai știi ce să admiri mai întîi : ingeniozitatea psihianalistului sau talentul pictorului... Concepînd arta ca pe o expresie a subconștientului individual și a subconștientului colectiv, metoda psihanalitică explică desigur o serie de lucruri, dar îl lasă în umbră pe singurul care ne interesează și anume modul de a cunoaște valoarea unei opere. Totuși, nu psihanalizei trebuie să i se reproșeze acest lucru (la urma urmelor orice fel de cercetare este legitimă) ci ideii că ea ar putea fi aplicată în domeniul cunoașterii estetice.

Opera de artă, oricare ar fi ea, ni se prezintă nouă cu un anume mister la a cărui dezlegare cu greu am putea renunța. Așa încît ne legăm de toate aspectele care ne-ar putea

prilejui acest lucru și recurgem la toate mijloacele. Cum se explică faptul că, dintre toate ființele însuflețite, numai omul adaugă naturii forme care nu se datorează decât lui însuși? Cum se explică faptul că anumiți oameni reușesc să creeze o operă care marchează întreaga omenire secole de-a rândul? Cum se explică faptul că anumite opere exercită de la bun început o forță pe care altele nu o dobîndesc decât cu greu sau deloc? Asemenea întrebări se înmulțesc la infinit, ca și răspunsurile de altfel, iar misterul în jurul căruia ne învîrtim, în loc să ne lămurească, mai rău se încurcă. La urma urmelor, dorința noastră, și încă foarte puternică, este de a *înțelege*. Mai rămîne să vedem ce înseamnă acest lucru.

Mecanismul elementar al actului de a înțelege constă în reducerea necunoscutului la cunoscut. În problema care ne preocupă, necunoscutul este opera de artă (misterul ei). Înțelegerea operează prin *reducere* și se exprimă printr-un raport. Termenul la care este redus necunoscutul este considerat deci neapărat ca fiind cunoscutul. Astfel, pentru a relua fraza lui Taine: „Aerul și alimentele...” (p. 94), este evident că, în raportul stabilit de filosof, *omul* este termenul „necunoscut”, *climatul* e termenul „cunoscut”, iar reducerea primului la cel de al doilea înseamnă deci că prin cunoașterea climatului se cunoaște omul.

În ceea ce privește opera de artă, tipul de explicație cel mai des folosit are la bază principiul „identității.”¹ Pe el se întemeiază o serie de teorii printre care și aceea pe care am studiat-o în capitolul precedent în legătură cu prejudecata biografiei.

Explicațiile care decurg de aici dau prilejul la tot felul de compromisuri și divagații din cele mai ingenioase; este de ajuns o formulă

¹ Cuvîntul nu e folosit în accepția lui strict logică ci desemnează aici tendința de a identifica arta, sub orice raport, cu altceva.

care începe prin cuvintele: arta este... și de a înlocui apoi punctele de suspensie prin ce termen vrem. Termeni de care nu ducem lipsă! Frumosul, intuiția, instinctul, subconștientul, iubirea, religia, numerele, viața, societatea, istoria etc. sînt dintre cei mai folosiți în această situație.

Ești însă tentat să intervii: de ce să nu afirmăm fără alte complicații că arta înseamnă... operele de artă? Simplu ca bună-ziua! Totuși, trebuie să ne amintim un fapt asupra căruia toată lumea este de acord, și anume că arta are ceva care îi este *propriu*, numai al ei, și care n-ar putea deci să fie redus la altceva fără a cădea în contradicție. Trebuie deci să ajungem la concluzia că orice aplicare a principiului identității, concordanțele de orice fel sau nu au nici o legătură cu cunoașterea artei sau, în cazul în care pretind acest lucru, eludează adevărata problemă, aceea a cunoașterii operei de artă, nu prin ceea ce nu este ea, ci prin ceea ce este.

Putem aștepta un răspuns mai mulțumitor de la *principiul cauzalității*? După cum am văzut, Taine este probabil acela care a profitat de pe urma lui cu rezultatele cele mai mari. Faptul că în ziua de azi teoria lui este în cea mai mare parte respinsă nu face ca această formă de explicare să fie mai puțin frecventă. Adevărul este că una din atitudinile noastre cele mai obișnuite este de a explica fenomenele tocmai prin cauzele lor. Cunoașterea științifică, ca și cunoașterea vulgară, continuă să se slujească de acest mod de înțelegere, nu mai puțin folosit de științele morale. Nici un istoric n-ar admite să trateze un eveniment, indiferent de importanța lui, fără a consacra un capitol preliminar studiului cauzelor.

Or, faptul că opera de artă este un produs uman ne îndreptățește să o considerăm ca un efect? Desigur, este adevărat că evenimentele

55 predispon arta într-un sens sau altul ; chiar și
56 faptul acesta trebuie afirmat cu multe precauții.
Există oare vreun eveniment care să-i marcheze
pe oameni mai mult decât războiul ? De la o
zi la alta, toate condițiile „normale“, toate obi-
ceiurile sînt date peste cap. Statul, ca și cetă-
țenii, își modifică fizionomia și necesitățile. S-ar
părea că arta nu trebuie să facă nici ea excep-
ție. Și într-adevăr, o producție abundentă dove-
dește acest lucru. Ca să ne convingem n-avem
decît să răsfoim albumele publicate în timpul
celor două războaie mondiale. Portretele în
picioare apar la tot pasul : Joffre, regele Albert
I, Winston Churchill, Eisenhower monopolizează atît zelul pictorilor cît și al sculptorilor.
Dar tot ceea ce este supus evenimentului, tot
ceea ce este direct „cauzat“ de el, este sortit
disparației, ca și evenimentul menit să ajungă
doar hrană aruncată trecutului. Și în această
lume lăsată în voia dezordinilor și a cataclis-
melor a două războaie fără seamăn în istorie,
ce forme ale picturii s-au afirmat ? În timpul
primului război, cubismul ; în timpul celui de
al doilea, arta nonfigurativă. Și din ce se trag
și una și cealaltă ? Dintr-o dorință de ordine
și de rigoare pe care zadarnic le-ai căuta în
viața oamenilor și a statelor în timpul acestei
prime jumătăți de secol !

Se pot deci explica *condițiile, circumstanțele*, se pot chiar stabili cauzele lor ; dar faptul că există o legătură între anumite condiții, anumite circumstanțe și o anumită artă nu îndreptățește concluzia unui raport de la cauză la efect ; și oricum, nu se poate recurge la acest lucru pentru a aprecia valoarea operelor de artă.

Principiul finalității ne oferă încă un mijloc de „a înțelege“ : conform acestui principiu, opera de artă ar fi cu atît mai frumoasă cu cît este mai aproape de un anume scop. Astfel, creștinismul și toate religiile dinaintea lui și de după el au considerat dintotdeauna că artiștii

aveau obligația de a fi slujitori credincioși ai unei credințe. Or, faptul că credința creștină a inspirat nenumărate capodopere nu înseamnă cituși de puțin că tot ceea ce-l proslăvește pe Hristos poate năzui la calitatea de operă de artă ! Aceasta se poate constata atît de des la așa-numitele expoziții de *artă sacră* și, din păcate, și mai frecvent îndată ce pui piciorul în unele biserici...

Principiul finalității poate explica bine folosirea unui crucifix, a unei măști *dogon*, a unei statuete profilactice dar, învățîndu-ne folosirea lor, nu ni le face cunoscute și în calitatea lor de opere de artă.

Astfel, se poate susține de către oricine că arta înseamnă viață, sau un ideal, sau produsul unui mediu, al unui climat, al unei rase sau că trebuie să proslăvească iubirea de Dumnezeu sau iubirea de oameni, marea unui regim sau mizeria unei clase ; dar trebuie să remarcăm că toate explicațiile care rezultă din principiile identității, cauzalității, finalității nu ne fac cunoscută opera ci ceea ce este *în jurul* ei : condiții, circumstanțe, influențe, sau ideile care apar în legătură cu ea sau cu arta în general.

Trebuie mers chiar mai departe și declarat, fără nici o teamă, că opera de artă, riguros vorbind, *nu poate fi înțeleasă* în sensul obișnuit al cuvîntului. Înseamnă oare că trebuie să renunțăm la orice ajutor al inteligenței ? Bineînțeles că nu. Cunoașterea estetică are nevoie de ea, cu condiția de a revizui mijloacele de explicare obișnuite.

Mai mult decît de mijloace de înțelegere, avem nevoie de *mijloace de cunoaștere*. Valoarea estetică este o evidență și trebuie să învățăm să descoperim accesul la ea. Spiritul este pe deplin capabil de a face această distincție. Și chiar trebuie să o facă și să ajungă la stadiul de judecată pentru a putea refuza căile specioase care îl seduc prea des.

VEDERE GENERALĂ ASUPRA UNEI METODE DE CUNOAȘTERE ESTETICĂ

Cum să cunoaștem opera de artă? Înainte de a răspunde, trebuie reamintit că majoritatea neînțelegerilor, prejudecăților, confuziilor și într-o și mai mare măsură numeroasele divergențe de pe urma cărora suferă toată lumea iau naștere din cauza lipsei unui acord cu privire la termenii și la sensul acestei probleme fundamentale. Trebuie făcută observația, odată pentru totdeauna, că științele care se ocupă de artă, de originea, producerea, natura și funcțiile sale, filosofie, metafizică, sociologie, psihologie, psihanaliză, ating și problema noastră, dar, doar o ating, fiecare dintre ele avînd grijă să-și stabilească propria ei teorie și chiar stabilind-o.

Cînd reflecția științifică (în sensul cel mai larg al cuvîntului) își pune problema naturii unui obiect, îl consideră un *fenomen*, adică un ansamblu de fapte și caractere percepute cu ajutorul simțurilor sau al conștiinței. Tot astfel, atunci cînd, sub formă de filosofie, metafizică sau sociologie, ea își ia ca obiect de studiu arta, o consideră ca un *fenomen* despre care trebuie să ne informeze. Ceea ce înseamnă că dintr-o dată ea consideră arta ca un ansamblu de fapte și caractere *deja* percepute. Insistăm asupra faptului că punctul ei de plecare este presupunerea că arta este gata făcută,

că este deja un *fapt*. Dar, în ceea ce privește felul în care s-a ajuns sau se ajunge să se considere un anumit tablou sau o anumită sculptură drept operă de artă, nu se spune și nici nu se încearcă a se spune nimic. Or, dacă toată lumea este de acord în a recunoaște că fenomenul artei este un fapt, tot atât de adevărat este acordul asupra faptului că nu *oricărui* tablou și nici oricărei sculpturi i se poate recunoaște valoarea de operă de artă; dimpotrivă, toată lumea consideră în mod unanim că numai *anumite* tablouri, numai *anumite* sculpturi au dreptul la această calitate. Pentru reflecția științifică, a cunoaște arta înseamnă deci a face speculații în legătură cu un fenomen *constituit*. Pentru noi, a cunoaște opera de artă înseamnă a ne întreba cum ajung simțurile și conștiința noastră să *constituie* un anumit tablou sau o anumită sculptură în fapt artistic, ce ne oferă respectivul tablou sau respectiva sculptură, din lumea lor și din lumea noastră, atunci cînd acestea ni se dezvăluie împreună în cursul experienței estetice.

Ceea ce ne preocupă este nu rezultatul înțelegerii *ei înțelegerea însăși pe parcursul săvîrșirii ei*. Este deci nu atât vorba de a stabili o știință (un ansamblu de cunoștințe) cît o metodă de cunoaștere.

Oare nu sîntem îndreptățiți să așteptăm această metodă de cunoaștere de la istoria artei? Dar cu ce se ocupă aceasta de fapt? După cum o arată și numele, este una din ramurile istoriei, la egalitate cu istoria științelor, istoria literaturii, istoria economică sau istoria diplomației. În ceea ce o privește, istoria artei își propune studierea dezvoltării omnirii în raport cu activitatea artistică. Ca și știința, de care ține, ea constată faptele, le descrie, le clasează, străduindu-se să le arate în înlănțuirea lor. Este adevărat că, spre deosebire de savantul pur, istoricul de artă este obligat să emită și judecăți de valoare. În loc

să rețină toate obiectele unei epoci, cum face arheologul, acesta nu reține decât o parte din ele, pe cele pe care le consideră ca aparținând artei. Dar cum procedează?

Să deschidem un volum care se ocupă de sculptura greacă. În afară de considerațiile obișnuite cu privire la epocă, locuri, condiții materiale și spirituale ale societății, origini și influențe, ni se indică în ce constau temele precizându-ni-le pe cele dominante: nuditatea virilă, draperia; ni se explică locul pe care îl ocupă în cadrul ei eroii și zeii, sau chiar rolul simbolic, religios și ezoteric al statuilor. Ni se prezintă operele grupate în ordine cronologică, principalele asemănări și deosebiri care disting epocile unele de celelalte, asigurându-le un fel de continuitate numită indeobște *evolufie*, și ale cărei etape se calculează cel mai adesea după cele trei vârste ale omului; naștere (arhaism, primitivism, origini); maturitate (clasicism, vîrsta de aur); bătrînețe (decadență, manierism, alexandrinism).

Deosebit de utilă este această muncă a istoricilor, care, dacă n-ar fi făcută, ne-ar lipsi de însuși obiectul delectării noastre. Avînd cheile domeniului, ai cărui conservatori luminați și totodată paznici scrupuloși sînt, ei sînt aceia care ne deschid porțile. Dar, chiar dacă ni le deschid, nu par prea preocupați de a ne face să pătrundem în intimitatea comorilor pe care le stăpînesc.

S-a observat oare, dealtfel, că majoritatea istoricilor se refugiază în trecut și nu se aventurează cîtuși de puțin în prezent, sub pretextul că timpul „n-a lucrat încă...” sau că „trebuie o mai mare distanțare” pentru a judeca lucrurile? Or, aceste cuvinte nu înseamnă decât că ei așteaptă să se producă *un anumit acord* înainte de a porni la lucru. Cine este însă autorul acestui acord? Cum s-a produs el? De ce mai curînd într-un sens decât în altul? De ce mai curînd asupra unor opere decât asupra altora?

În jurul anului 1913 pînzele cubiștilor erau subiect de controversă și polemică. Aveau cît de cît o calitate? Singura care li s-ar fi recunoscut era aceea de a fi total mistificatoare. De fapt, nu erau decât cîteva spirite care credeau, *în momentul acela*, în valoarea unui Braque, Picasso, Gleizes, Léger sau Gris. Se cuvine aici să-i aducem un omagiu lui Guillaume Apollinaire a cărui carte *Les peintres cubistes*, apărută tocmai în 1913, dovedește o luciditate care ține de domeniul divinației. Astăzi, cubismul este un fenomen istoric, pe care nimeni nu-l mai contestă.

Ce s-a întîmplat din 1913 pînă în zilele noastre? Iată ce: conștiințe din ce în ce mai numeroase au văzut în operele cubiste o valoare care în cele din urmă s-a impus definitiv. Ceea ce dovedește că realitatea estetică se constituie *printr-o înțelegere progresivă*, și nu poate fi cunoscută decât în felul acesta.

Astfel *istoria artei și cunoașterea estetică sînt două discipline diferite, dar care se completează una pe cealaltă*. Prima pornește de la un fenomen constituit a cărui dezvoltare în timp o studiază: cea de a doua își propune să stabilească condițiile în care omul înțelege operele de artă.

Este vorba deci de a stabili *principii de metodă*, capabile pe de o parte să ne prevină împotriva căilor înșelătoare, pe de altă parte să ne îndrepte către calea care duce la cunoașterea adevărată. Există desigur dificultatea că înțelegerea estetică este în același timp experiență și judecată, și obiectul ei scapă oricărei definiții, dar ea nu poate constitui un motiv pentru a renunța la dobîndirea ei.

Iată trei tablouri: o natură moartă de Zurbarn, *Răstignirea lui Hristos* de Grünewald și *Miracolul Sfîntului Marcu* de Tintoretto.

În primul dintre ele disting trei grupuri de obiecte: la stînga o farfurie de cositor care conține patru lămii; în centru un coș în care

se zăresc cinci portocale și o a șasea abia bănuită; la dreapta, o altă farfurie pe care sînt așezate o cană plină pe trei sferturi și un trandafir. Aceasta este într-adevăr o primă formă de înțelegere, care constă în *identificarea* obiectelor și *denumirea* lor. În această perspectivă „obiectivă și cantitativă”, tabloul îmi apare ca o reprezentare destinată să-mi furnizeze indicații cu privire la natura obiectelor și la numărul lor.

La rîndul lui, retablul lui Grünewald îmi oferă mijlocul de a denumi și identifica niște personaje. Trei grupuri: la stînga, Maria Magdalena, Sfîntul Ioan și Fecioara, leșinată; în centru, Hristos răstignit; la dreapta Sfîntul Ioan Botezătorul și mielul.

Dar oare în felul acesta pot eu să înțeleg tabloul? Desigur că nu, căci imediat ochii mi se îndreaptă spre centrul lui, fascinați de trupul sfîșiat cu sălbăticie al Mîntuitorului. Mai importantă decît identitatea și numele obiectelor este *emoția* pe care vederea lor o produce asupra mea. S-a mai văzut oare vreodată trupul lui Hristos maltratată în felul acesta? Ce răni înfricoșătoare poartă carnea! Iată și cununa de spini, instrument al torturii! Scoțînd exclamații de felul acesta mă comport în fața tabloului ca și cum aș asista la scena propriu-zisă, ca martor indignat de tratamentele la care oamenii l-au supus pe Iisus. Perspectiva în care înțeleg astfel tabloul are la bază emoția pe care obiectele reprezentate o provoacă în mine, perspectivă care, din acest motiv, poate fi calificată drept *patetică*.

În tabloul lui Tintoretto, de la bun început, mă intrigă această masă de oameni și într-o și mai mare măsură ciudata creatură care se năpustește din cer cu capul în jos. Ce se întîmplă? La această întrebare, *Legenda de aur* ne dă răspunsul: „Un sclav creștin, în slujba unui nobil provensal, nedînd ascultare stăpînului, a vrut să se închine în continuare la moaștele sfîntului Marcu. Întorcîndu-se

acasă, stăpînul lui, mînios, a poruncit să i se scoată ochii, dar instrumentele de tortură se muiau ca prin minune. Călăii încercară atunci să-i taie picioarele, dar spada s-a frînt în două”. Deci, în cazul acesta, am de-a face cu o *acțiune*. Apropiîndu-mă de tablou, disting și personajele: iată în centru sclavul gol, zăcînd pe pămînt; surprinși și nedumeriți, călăii privesc instrumentele sfărîmate, în timp ce stăpînul lor, și mai nedumerit, se apleacă să vadă dacă nu cumva e victima unei iluzii. Sfîșiată de sentimente diferite, mulțimea contemplă scena. Iar Sfîntul Marcu, căzînd din cer ca un uliu, întinde un braț robust și salvator umilului sclav care s-a închinat la el.

Tot înțelegere și în cazul acesta, dar deosebită de cea de dinainte, în sensul că se împlinește într-o *perspectivă dramatică*.

Fără a merge mai departe, se poate constata că *nu există o înțelegere în absolut, ci numai în cadrul unor perspective*, adică în situațiile particulare în care ajunge conștiința în raport cu un obiect sau cu o dispoziție a spiritului. Astfel înțelegerea celor trei tablouri reproduse aici se petrece, pentru primul, într-o perspectivă „obiectivă și cantitativă” (care ține seama de tablou în funcție de identitatea și numele obiectelor reprezentate); pentru cel de al doilea, într-o perspectivă „patetică sau afectivă” (care ține seama de tablou în funcție de emoția produsă asupra mea la vederea obiectelor reprezentate); pentru cel de al treilea într-o perspectivă „dramatică” (care ține seama de tablou în funcție de acțiunea înfățișată de personaje). S-ar putea aduce cîteva nuanțe în plus acestor puncte de vedere, dar ele nu sînt necesare și nici măcar utile pentru a ajunge la concluzia că în cele trei cazuri se ține seama de tablou în funcție de *ceva străin* față de ceea ce este el (obiect, efect, acțiune), cu alte cuvinte în funcție *doar de subiect, ca și cum tabloul n-ar exista și ca tablou pur și simplu*.

Avem deci prilejul să formulăm primul principiu care este negativ :

Pentru a cunoaște o operă de artă, trebuie să o înțelegem într-o perspectivă care să nu se mărginească la perspectivele impuse de subiect.

Trebuie bine înțeles ce înseamnă acest lucru :

Nu că pictorul trebuie să renunțe la *subiect* (în această privință doar artiștii pot să hotărască), ci că spectatorul nu are dreptul să se mulțumească doar cu atât.

Nu că spectatorul nu trebuie să încerce să recunoască *obiectele reprezentate* : lămiile, portocalele și trandafirul din natura moartă a lui Zurbarán, ci că nu are dreptul să se mulțumească doar cu atât.

Nu că spectatorul nu trebuie să fie *emoționat* la vederea trupului sfișiat al lui Hristos din tabloul lui Grünewald, dar că nu trebuie să se mulțumească doar cu atât.

Nu că spectatorul nu trebuie să *se întrebe ce se întâmplă* în compoziția lui Tintoretto, dar că nu trebuie să se mulțumească doar cu atât.

Același lucru despre toate celelalte perspective cu excepția uneia singure, care formează materia celui de al doilea principiu, acesta pozitiv :

Pentru a cunoaște o operă de artă, trebuie să înțelegi¹ într-o perspectivă estetică, adică impusă de existența operei de artă, ca operă de artă și a conștiinței noastre ca aptitudine de a o aborda ca atare.

¹ Poate trebuie să reamintim că a înțelege înseamnă în același timp a percepe, a simți, a aprecia cu ajutorul spiritului și a judeca. Cum nu se poate percepe sau judeca în locul altuia, doar descriind experiențele noastre cu ajutorul unor observații primite în general putem spera să descoperim și să-i facem și pe alții să descopere condițiile cunoașterii estetice.

Ce înseamnă însă expresia *perspectivă estetică* ? Să revenim la natura moartă a lui Zurbarán. Dacă o privesc cu oarecare atenție, constat imediat că o anumită plăcere ia naștere în mine, alcătuită la început doar din senzații elementare : iată-mă mai întâi apreciind *calitatea materială* a culorilor, a luminii, savurînd epiderma zgrunțuroasă a galbenului lămiilor, aceea mai puțin aspră și mai caldă a portocalelor ; în ceea ce privește coșul, paiele minunțios împletite îmi apar și ele ca un fel de epidermă plăcută ochiului, ca și luciul metalic al farfuriei, petalele trandafirului, pereții cării. Dar iată că la rîndul lor se dezvăluie *formele* : în centru, etajera sferică a portocalelor așezate pe coș pe un pedestal ; la stînga, cele patru lămi care, așezate fiecare pe alt plan, se desfășoară în fața privirii mele ca o imagine ideală a acestui fruct ; la dreapta, elipsa farfuriei care la rîndul ei conține, ușor ridicată, la nivelul trandafirului, elipsa geamănă formată de marginea cării și suprafața băuturii. Fără ca să-mi dau seama se trezește încet, încet în mine sentimentul de *armonie*. Pe fondul uniform închis pe care masa formează un dreptunghi ușor mai deschis se detașează, ca în urma unui imperios : „Să fie lumină !“, cele trei grupuri de obiecte în cadrul cărora coșul cu portocale formează centrul. Deși sînt puse unul lîngă altul, presimt că sînt unite între ele prin legături pe cît de delicate pe atât de puternice. Iată creanga de portocal care, ca o acoladă unduitoare, „reia“ la cele două capete grupul lămiilor și pe cel al cării și trandafirului pentru a le îmbina într-o prezență comună ; dar într-o și mai mare măsură aceasta își datorează rigoarea intervenției luminii. Pe un fond de întuneric înăbușit, fructele țîșnesc într-o lumină de Geneză, temperată ici și colo de cîte o umbră ușoară. Impresii mereu altele și diferite se trezesc în mine, mai mult sau mai puțin confuze după cum încerc să le înțeleg, sau pur și simplu mă las în voia plă-

cerii de a le trăi. Dar toate au o particularitate și anume că fac parte dintr-o categorie care le face ireductibile la alte categorii de impresii, ca și cum ar lua naștere într-o zonă a sufletului unde lucrurile există altfel decât ca obiecte pur și simplu. Dincolo de senzația produsă de vederea lor, în mine se instalează sentimentul unei arhitecturi invizibile și, încet dar sigur, înflorește monumentalitatea spirituală a acestei naturi moarte.

Cunoașterea estetică se bazează deci pe următorul postulat :

Opera de artă conferă ființelor și lucrurilor o existență care, fără a le lipsi neapărat de aspectele pe care le au de obicei, ține de o ordine pentru care fiecare dintre ele este în același timp semn și manifestare.

Se înțelege de la sine că formele estetice sînt foarte deosebite în funcție de epocă și de medii care le-a dat naștere. De la acea Venus aurignaciană la statueta etruscă și apoi la Carul lui Giacometti, femeia a suferit metamorfoze importante. Adevărul este că nu există civilizație care să nu fi dat un sens diferit frumosului. Așa încît, nu are nici un rost să opunem „tipul grec” „tipului negru” sau invers.

Dar, dacă valorile sînt diferite, nu sîntem oare obligați să acceptăm în bloc tot ceea ce aparține aceluiași sistem estetic? Acum este cazul să formulăm axioma esențială care, ca toate adevărurile evidente, este cel mai adesea ignorată sau neglijată, și anume :

că operele de artă nu au o existență decât în interiorul unei anumite ordini plastice, adică al unui ansamblu de raporturi material constituite, și că valoarea unei opere de artă depinde de gradul de desăvîrșire a raporturilor sale în cadrul ordinii plastice în care se manifestă.

Fie că este vorba de un idol negru sau de o sculptură creștină, ceea ce le caracterizează și pe una și pe cealaltă pe plan estetic nu sînt valorile religioase diferite pe care le exprimă, ci faptul că artistul, negru sau alb, este pus în fața aceleiași probleme plastice pe care trebuie să o rezolve : organizarea unei mase din *plinuri* și *goluri* în contact cu care conștiința spectatorului să poată avea atît sentimentul frumosului cît și revelația unei semnificații.

Problema atît de controversată a *artei sacre* ne permite să aplicăm pe loc și să verificăm axioma noastră. În cursul întregului Ev Mediu s-a dezvoltat o iconografie care a fixat în cele din urmă principalele teme creștine. Or, din faptul că tablourile înfățișează scene religioase, în mod greșit s-a ajuns să se considere că orice reprezentare religioasă se poate bucura de respectul nostru. Aceasta este originea acelei industrii care poartă numele de Saint-Sulpice. Fără a mai căuta exemple în procesele extreme ale acesteia, să ne mulțumim cu cercetarea acestei acuarele de Martin Hole intitulată

Biciuirea lui Hristos, care se referă fără doar și poate la textul Evangheliei după Luca pe care pretinde că-l ilustrează : „Atunci Pilat porunci să fie luat Iisus și biciuit”. Cerem iertare că punem alături de sublimul tablou al lui Piero della Francesca această imagine colorată care, asemenea broaștei din fabulă, se umflă dar, din păcate, nu „crapă” (și mulți oameni continuă să se înșele în privința ei... !). Dar priviți mai întîi cum se grupează în ea personajele, complet la întîmplare. Formele n-au nici o legătură, nici între ele și nici cu ansamblul. Dealtfel, abia dacă se poate vorbi de forme : avem de-a face mai curînd cu niște mantale colorate. Doar subiectul contează : Iisus biciuit de călăi. Ne cuprinde mila pentru trupul sfîșiat, ne indignăm împotriva schingiunitorilor... Dar, să fim atenți, căci acest patetic datorează totul subiectului și nimic tabloului

insuși; este deci de origine *anecdotică* și nu *plastică*. Ochiul vede într-adevăr obiecte, personaje, o scenă. Să privim zidul: pietrele lui sînt desenate cu minuție fără ca această minuție să aibă altă cauză decît *preocuparea pentru pitoresc*. În partea dreaptă, trecerea boltită aduce o schimbare, antrenînd privirea într-o deschidere care provoacă curiozitatea dar, fără nici o considerație pentru suprafață, o sparge. Luminile sînt distribuite fără nici un discernămint, într-un ecleraj confuz care n-are altă scuză decît gustul pentru culoarea locală. Zadarnic lovește călăul din partea dreaptă; gestul lui e lipsit de viață. Biciul pe care-l ține în mînă este tot atît de inert ca și brațul. Imagine de magazin, într-un cuvînt, și nimic altceva, *lipsită de orice semnificație în afara faptului divers care îi servește drept suport*. Explicația ei constă deci numai într-o serie de mijloace exterioare și atît.

Opera lui Piero della Francesca, dimpotrivă, își datorează măreția *desăvîrșirii ei plastice*. Scena este împărțită în două părți, să o privim deocamdată numai pe cea din stînga. Într-o sală riguros structurată din punct de vedere arhitectonic se găsesc cinci personaje, printre care și Hristos legat de o coloană. De remarcat însă, de la bun început, că arhitectura participă intens la dramă: în loc să fie un simplu accesoriu de decor, ca în acuarela lui Hole, ea integrează aici scena unui spațiu închis. La stînga și la dreapta, coloanele se succed fără spații între ele, ca un zid. Nici o deschidere în partea din fund, așadar nici o ieșire. Pe tavanul coborît și el, parcă pentru a-l strivi mai bine pe Hristos redus la condiția lui firavă de om, bara neagră a grinzii pare să-l sortească și mai intens supliciului. Eliminînd orice aluzie facilă, artistul renunță la expresiile psihologice (două din personaje ne sînt prezentate din spate; pe chipul celorlalte trei nu se deslușește nici o emoție mai deosebită). Acuarela lui Hole, dimpotrivă, recurge la aceasta ca la cel mai

bun condiment: priviți figura schimonosită a călăului din stînga, rînjetul spectatorilor de pe pragul ușii! În ce privește dalele de pe podea, Piero della Francesca nu se servește deloc de ele pentru a sugera imaginea unei curți; la el, triumghiurile și dreptunghiurile au un sens: rigoarea geometrică cu care se îmbină evocă sentimentul ineluctabilului, ca și cum o cursă s-ar fi închis peste picioarele lui Iisus. Observați și felul în care sînt tratate umbrele. La Hole, ele nu sînt decît un accesoriu menit să indice partea de unde cade lumina, răspund deci unei simple necesități fizice. Priviți-o pe aceea care apare sub piciorul ridicat al personajului din stînga, cea care unește picioarele copilului sau cea din marginea din dreapta în care se refugiază semnătura acuarelistului. La Piero della Francesca, orice urmă de ecleraj anecdotic dispare. Personajele se desprind de sol cu o claritate care le plasează într-o lumină de destin¹. În ce-l privește pe călăul din dreapta, ni se arată mai curînd puterea gestului decît gestul însuși. Bine înfipt pe axa piciorului drept, piciorul stîng formînd un unghi ascuțit cu verticalitatea corpului, acesta ridică un braț care este nu atît brutal cît implacabil.

Opera lui Piero della Francesca ne face sensibili nu la un spectacol, ci la măreția dramei care se joacă sub ochii noștri. Întreaga scenă este transpusă într-o dimensiune care face din sacru o prezență reală. Pateticul nu mai ține de o zguduire superficială (mila pentru victimă, indignarea determinată de rînjetul spectatorilor), ci se înalță aici pînă la o *semnificație*: aceea a oamenilor înfruntîndu-se cu tragedia Omului-Dumnezeu. Faptul divers devine un semn al condiției noastre umane și al voinței divine.

¹ Ceea ce nu înseamnă că toate umbrele sînt suprimate; ele se păstrează la cutele veshmintelor.

Or, o asemenea metamorfoză se datorează mijloacelor plastice. Acuarela lui Hole n-are nici un sens în afara circumstanțelor care-i servesc drept pretext; opera lui Piero della Francesca, la rîndul ei, n-are sens decît cu concursul mijloacelor plastice care creează contextul lor; așa încît, pe bună dreptate, se poate spune, ca și Focillon, că *opera de artă se semnifică ea însăși*.

Dat fiind că o operă nu poate exista decît într-o ordine plastică, se cuvine deci să o căutăm pentru a o cunoaște tocmai în această ordine și nu în altă parte, căci doar acolo poate fi găsită și cunoscută. Nu există deci un criteriu universal al frumosului. Fiecare ordine plastică propune o descoperire la care nu se poate ajunge decît printr-un studiu răbdător și pasionat al operelor de artă. Astfel, cunoașterea estetică constă într-o înțelegere metodică care nu diminuează cu nimic plăcerea încercată; dimpotrivă, aceasta nu e niciodată mai mare ca atunci cînd este însoțită de o aprobare a reflecției, căci desfătarea este dublată de o adeziune a ființei în întregimea ei. Se înțelege că această disciplină nu este cîtuși de puțin o constrîngere. Ea este în esență un *mod reflexiv de a-ți dirija atenția*. Cultivată, ajunge în cele din urmă o a doua natură. Și către acest lucru trebuie să tindem. Atenție: nu există de fapt nici o „rețetă“. Această disciplină este *însăși activitatea de a simți și a judeca, împlinindu-se într-o perspectivă estetică*.

Pentru a încheia, să încercăm să enumerăm condițiile care par cele mai adecvate pentru a-i asigura exercitarea¹:

Abordarea operei de artă fără prejudecăți nici idei preconcepute.

Privirea operei cu atenție.

¹ Servind drept concluzie primei părți, *Orientări*, această trecere în revistă se leagă și de celelalte trei părți care, raportate doar la pictură, constituie o dezvoltare, o aprofundare și o ilustrare a acesteia.

Contrar părerii generale, capodoperele nu „sar în ochi“; de cele mai multe ori ele intrigă și derutează la început.

Să nu uităm că experiența estetică cere o schimbare de conștiință. Or, în afara faptului că nu ești oricînd dispus pentru așa ceva, îți mai trebuie și un anume timp pentru a ieși din obișnuință și a te acomoda cu noi condiții.

Reglarea atenției pentru a putea ține cont de existența estetică a operei excluzînd orice altceva, cu alte cuvinte:

înțelegerea obiectelor nu ca obiecte, ci ca forme, și a acestora nu ca configurație exterioară a obiectelor ci ca raporturi plastice.

Astfel, în cele trei tablouri studiate, nu se poate să nu observi că obiectele, îndeplinindu-și și rolul de indicatori (iată lămii, iată-l pe Hristos, iată sclavul...) nu se mărginesc la acest lucru, ci întrețin între ele — portocale și lămii, sfîntul Ioan și Iisus, sclavul și sfîntul Marcu — raporturi prin care devin forme.

Înțelegerea culorilor nu ca impresii făcute asupra ochiului de lumina pe care o reflectă corpurile în natură, ci ca mijloace de expresie plastică.

În această perspectivă, culorile nu mai sînt aservite obiectelor și nu mai servesc doar pentru a le deosebi pe unele de celelalte; ele încep să existe pe planul raporturilor pe care le au între ele, plan de existență comparabil cu acela al notelor, și pe care pictorul îl folosește asemeni muzicianului.

Astfel sînt acordate culorile în natura moartă a lui Zurbarán: tonul cel mai cald¹, portocaliul roșietic al fructelor, se află în mijloc, ca flacăra în inima altarului, în timp ce de o

¹ Aceste noțiuni vor fi precizate în cea de-a doua parte, *Abordarea culorii*.

parte și de alta, tonurile se răcesc treptat : la stînga, galbenul crud al lămiilor cu umbra albăstruie a farfuriei ; la dreapta, verdele cîinii „susținut“ de trandafiriul florii. Pe măsură ce culorile se acordă între ele, se observă că răspund sensibilității spectatorului, care le gustă cu atît mai mult cu cît le percepe mai bine.

Înțelegerea suprafeței tabloului nu ca un suport, loc neutru destinat să primească orice reprezentare, ci asemeni felului în care gama constituie „spațiul muzical“, deci ca un spațiu plastic.

În natura moartă a lui Zurbarán, dacă se deplasează unul din cele trei grupuri, acela al lămiilor, de exemplu, plasîndu-l la marginea extremă a mesei, se constată că aspectul întreg al tabloului este nu numai modificat, ci chiar tulburat. Aceasta pentru că într-o operă de artă deplasarea unui element nu este nici-odată percepută ca un fenomen izolat ci ca o transformare a ansamblului raporturilor care o constituie. Zona aparent fără importanță de o parte și de alta a coșului (cu atît mai puțin importantă cu cît este o parte a mesei cufundată în umbră și nu un anume obiect) are deci din punct de vedere plastic tot atîta importanță ca și coșul însuși.

Păstrarea neîncetată în minte a ideii că valoarea estetică își datorează existența desăvîrșirii ei plastice și numai ei. Oricît am insista asupra acestei axiome tot nu ar fi de ajuns. Valoarea estetică nu există în abstract așa cum nu există nici în absolut. Ea este inseparabilă de operele prin care se manifestă.

În sfîrșit, siguranța că emoția încercată (prin orice cuvinte ar fi ea exprimată), judecata emisă (prin orice cuvinte ar fi ea formulată), se referă exact la opera considerată doar prin perspectiva estetică.

Această precauție nu este inutilă. Se poate începe examinarea unei opere de artă în condițiile cerute pentru ca apoi, fie din neglijență, fie din orice altă cauză, să te lași în voia altor considerații. Perspectiva estetică nu se dobîndește odată pentru totdeauna și poate fi păstrată doar cu prețul unei vigilențe care se exercită atît asupra sensibilității cît și asupra spiritului.

Cunoașterea estetică nu înseamnă supunerea la o idee, noțiune sau criteriu oarecare cu privire la frumos, și nici o „explicație“ sau „o lecție“ ; ea este activitatea de judecare a frumosului, o aptitudine în act care trebuie formată. Dacă fiecare este liber să-și ia răspunderea experienței și judecății sale, important este să fii drept față de operă și față de tine însuși. Fără a avea pretenția de a fi utilă tuturor, această trecere în revistă aspiră să-i ajute pe cei care, după ce au făcut efortul de a realiza condițiile relației estetice, sînt dornici de a merge mai departe pentru a stabili condițiile cunoașterii estetice.

PRINCIPALII AGENȚII PLASTICI

PICTURA ȘI NOI

Prodigioasa dezvoltare a cinematografului a dat naștere unei stări de spirit de care e marcată epoca noastră și care nu contribuie întotdeauna la clarificarea problemei artei. Triumful tehnicolorului asupra filmului în alb și negru, câștigarea de către film a celor trei dimensiuni datorită cinemascopului sugerează ideea că valoarea filmului depinde, în primul rînd, de puterea lui de iluzionare și că, în destinul glorios al cinematografului, stă scris să o perfecționeze din ce în ce mai mult. Nu ni se va promite oare că mirosurile și parfumurile vor fi și ele la rîndul lor înregistrate? Subtil „proiectate” în sală, vor convinge definitiv publicul de *realitatea integrală a spectacolului*.

Dar ce farmec în plus va avea pentru noi ecranul atunci cînd va reproduce exact faptele și gesturile noastre, cînd strada, pe care atît de des o părăsim pentru el, va reapare cu duhoarea ei de grăsimi și de praf, iar camera, în loc să ne plimbe printr-o lume fermecată, ne va readuce la lumea noastră cea de zi cu zi?

Merită să insistăm oricît de mult asupra următorului lucru: arta nu înseamnă imitare. Dacă tehnica progresează, aceasta nu determină în nici un caz progresul artei, care nu se manifestă niciodată în sensul unei iluzii perfecționate ci după cum artiștii sînt sau nu capabili să exprime un adevăr nou.

Adevăratele capodopere nu au altceva de făcut decât tururi de forță. Cea mai neînsemnată foaie de hîrtie desenată de mîna lui Rembrandt ne convinge de acest lucru. Penelul întinde parcă din neglijență trăsături diluate sau le adună în fișii și imediat peisajul sau scena ni se impune ochilor, ca amintirea acelor ființe întîlnite odată și al căror chip nu ne mai părăsește niciodată. Este paradoxal, dar o foaie de hîrtie poate pune în balanță fastuoasa desfășurare de mijloace pe care le cheltuiește Hollywoodul ca bani, vedete, scene turnate pe viu! Time is not money; în artă, timpul înseamnă valoare.

Dar, decât să cîrtim, mai bine să încercăm să fixăm cîteva puncte și, în primul rînd, acela de a afla cum și pe ce căi ne atinge pe noi opera de artă. Un film numit „mare spectacol” produce în noi impresii violente care ne zdruncină, cam în felul unui bîlci unde zgomotul megafoanelor, sclipirea lămpilor, agitația manevrurilor, imbulzeala lumii, firmele cu neon ne distrug nervii, îi extenuază, cu deosebirea că filmul adaugă, de obicei, o istorie sau o învățătură oferite spre edificarea noastră. Din acest fel de filme, ca și din acest fel de serbare, nu rămîne, totuși, de cele mai multe ori, decât foarte puțin: învățătura dispare ca și obiectele luate la bîlci. Violent atacate și, în același timp, hărțuite și izbite din toate părțile, simțurile noastre se tocesc, ca să nu dispară cu totul, căutînd în apatie un fel de refugiu.

Zbuciumul trupului nu este nici profund și nici durabil. Efectul dispare odată cu cauza. Agitația fizică nu merge dincolo de epidermă, cel mult de viscere. *Neprelungindu-se, nu are drept la memorie.* Aceasta este dealtfel cauza pentru care cei care vor să „uite”, cum se spune, caută stupoarea pe care o produce, la nevoie chiar provocînd-o. Tot aceasta este și cauza pentru care arta, tocmai pentru ca omul să nu uite de sine, ci, dimpotrivă, *să-și aducă aminte de sine*, respinge această agitație. Dar

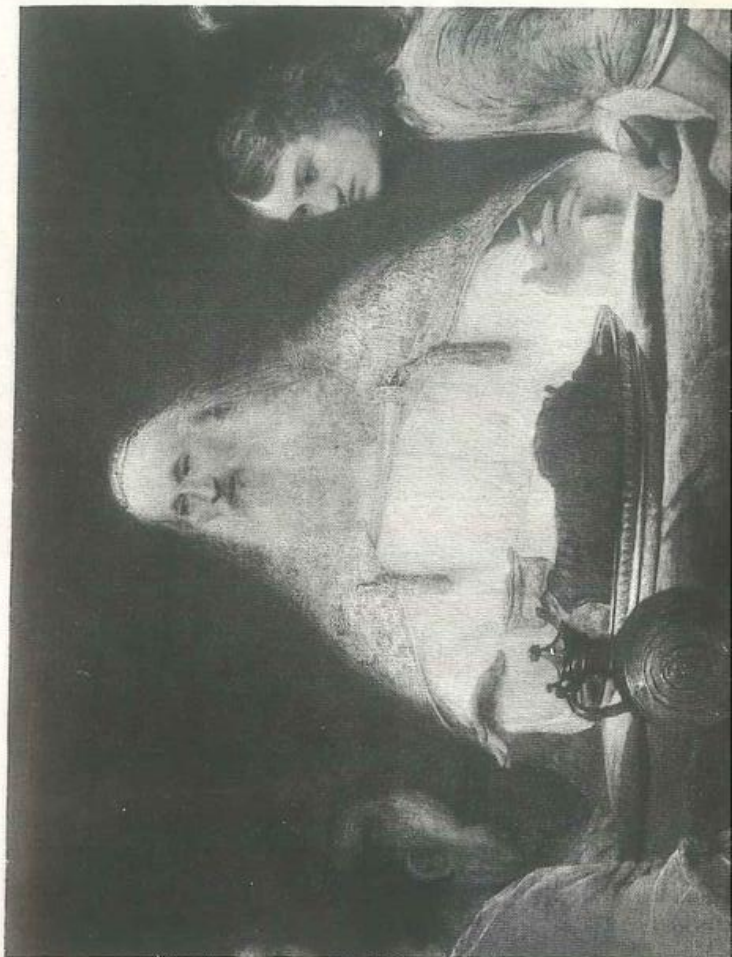


1. Leonardo da Vinci (1452—1519). *Gioconda*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.



2. Rembrandt (1606—1669). *Renegarea Sfintului Petru*. Amsterdam, Rijksmuseum. Foto Rijksmuseum.

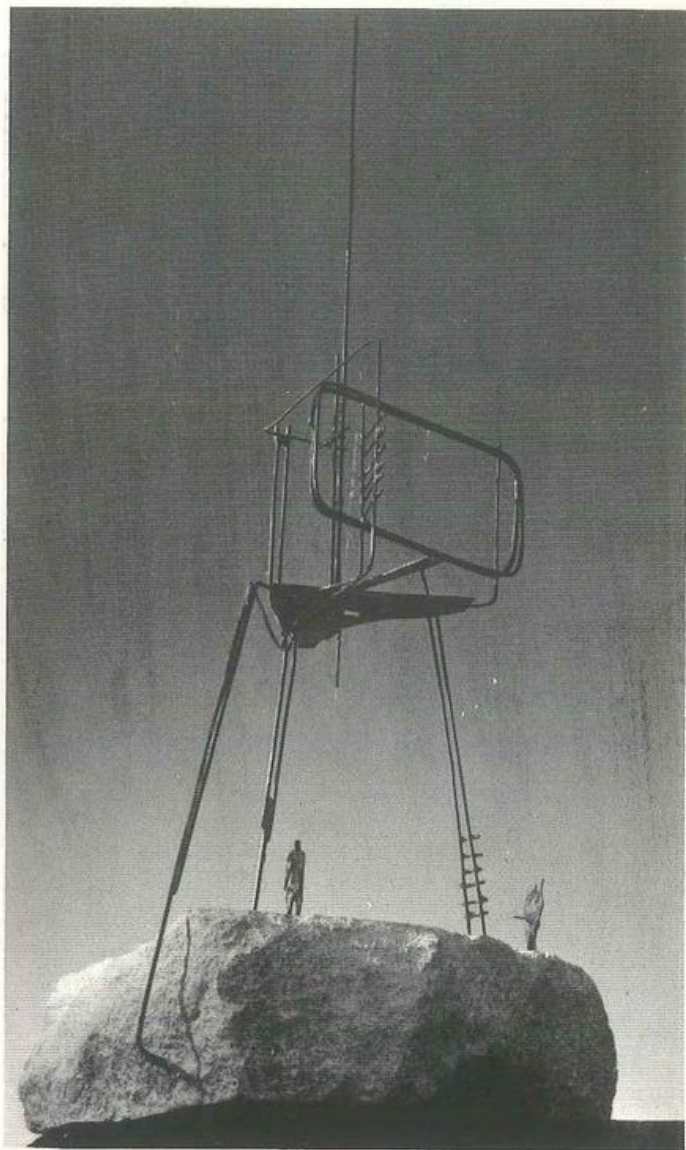
3. Aert de Gelder (1645—1727). *Abraham și cei trei îngeri*. Rotterdam, Muzeul Boymans. Foto Muzeul Boymans.

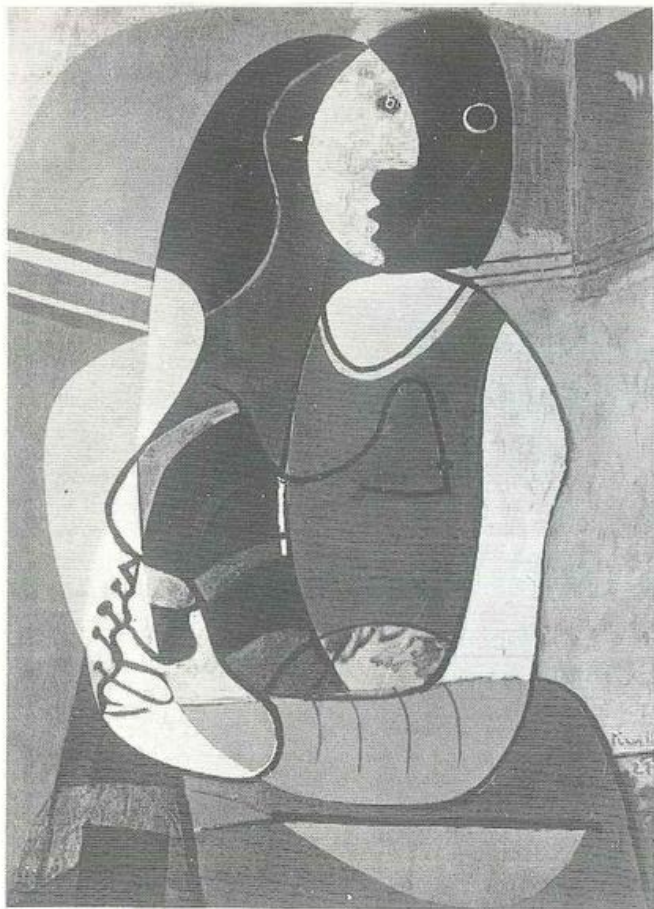




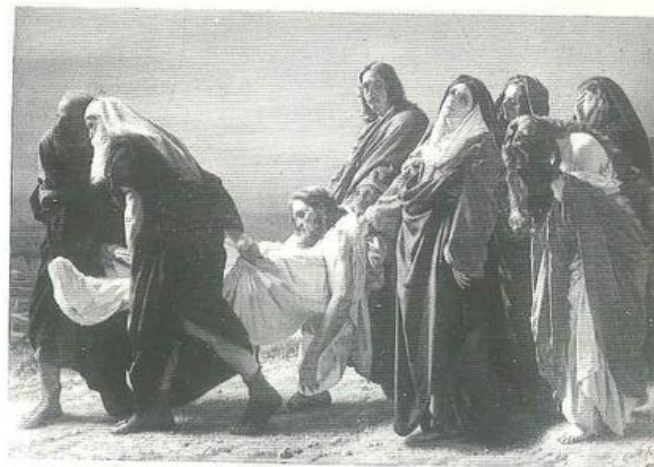
4. El Greco (1541—1614). *Sfintul Ioan Evanghelistul și Sfintul Francisc din Assisi*. Madrid, Muzeul Prado. Foto Held.

5. Reg Butler (1913). *Monumentul prizonierului politic necunoscut*. Concursul internațional de sculptură de la Londra, 1953. Premiul I. Foto F. L. Kenett.





6. Pablo Picasso (1881—1973). *Femeie stind jos*. Farmington, colecția James Thrall Soby.



7. *Și dacă atîția oameni sînt atrași în primul rînd de academismul sentimental...* Antonio Ciseri (1821—1891). *Punerea în mormint*. Locarno, Biserica Madonna del Sasso. Foto Held.

8. Rafael (1483—1520). *Punerea în mormint*. Roma, Galeria Borghese. Foto Anderson-Giraudon.





9. Amedeo Modigliani (1884—1920). *Portretul poetului Leopold Zborowski*. Sao Paulo, Muzeul de artă. Foto Held.



10. Artă galică. *Cal cu cap stilizat, medalie, secolul I î.e.n.* Paris, Biblioteca Națională. Foto Corvina.



11. Artă celto-irlandeză. *Răstignirea*, Evangheliar, secolul al VIII-lea. Sankt-Gallen (Elveția), Biblioteca minăstirii. Foto Hildegard Morscher.

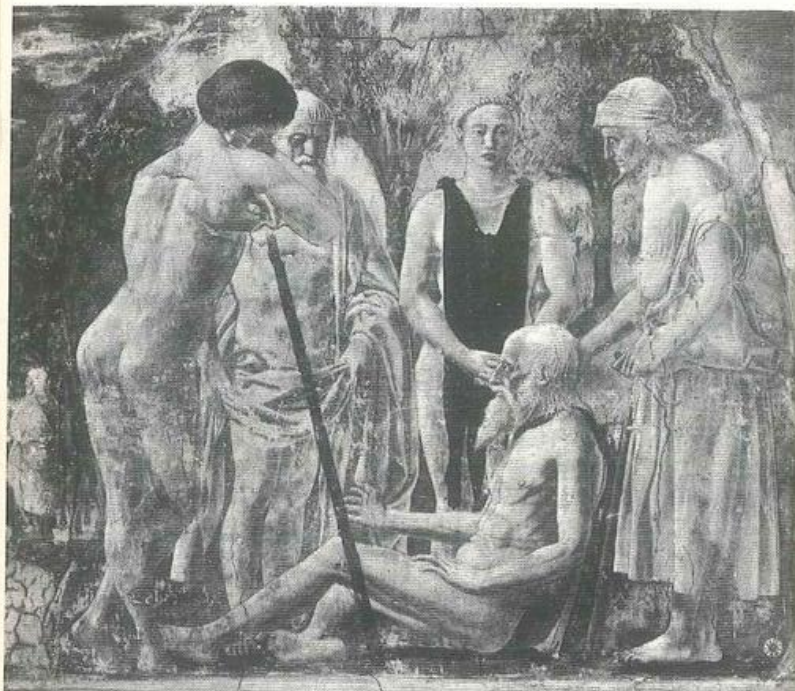


12. Artă neagră. *Cap Fang*, lemn sculptat, Gabon.
Paris, Musée de l'Homme. Foto Thiriet.

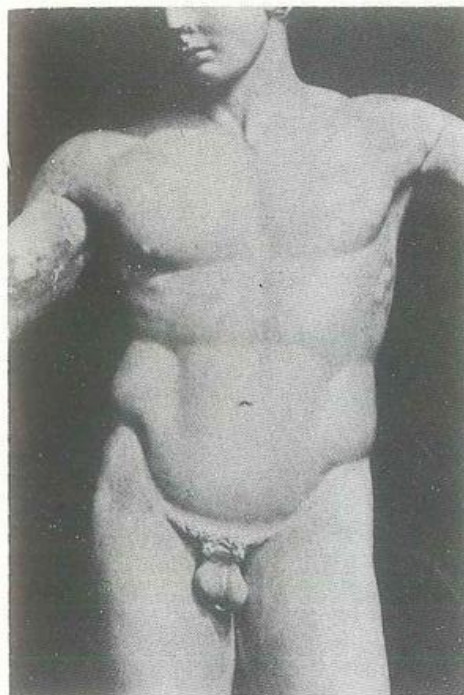
13. Rafael (1483—1520). *Măsa din Bolsena*, frescă, detaliu. Roma, Vatican. Foto Anderson-Giraudon.



14. Piero della Francesca (1410/1420—1492). *Moartea lui Adam*, frescă, detaliu din partea superioară a *Legendei Crucii*. Arezzo, Biserica San Francisco. Foto Anderson-Giraudon.

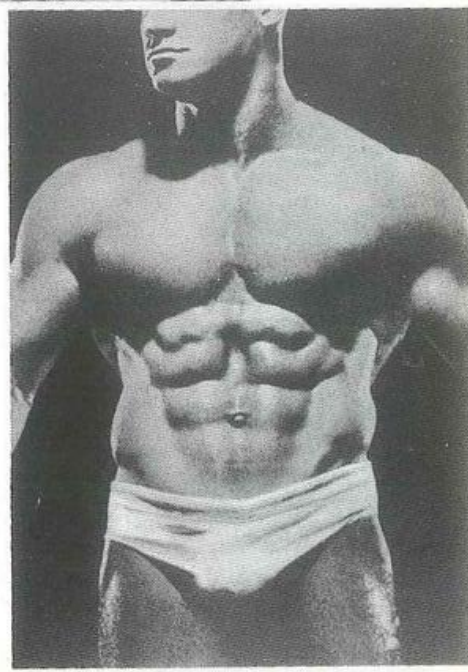


15. *Pină la cele mai proaste produse ale „artei oficiale”...* E. Sonrel, secolul al XIX-lea. *Către nemurire*. Foto Braun.

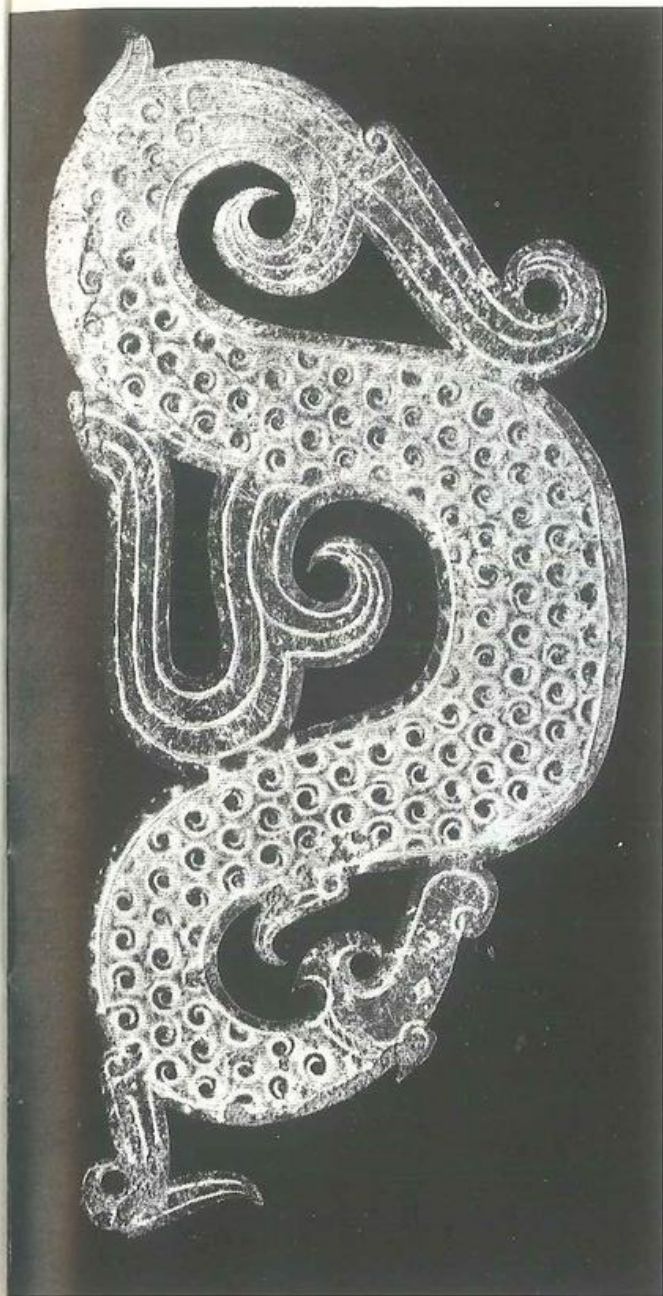
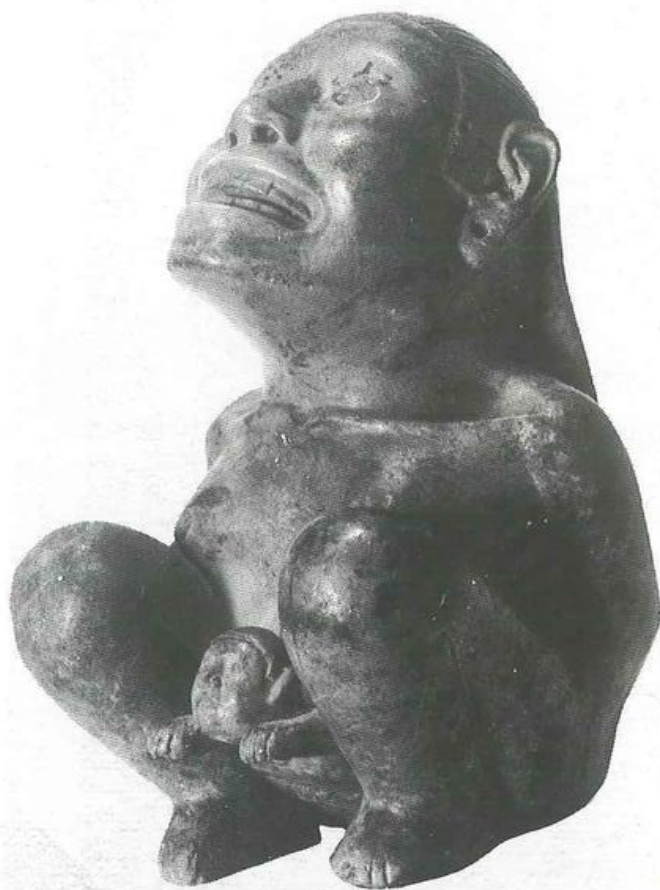


16. Policleit *Diadumenos*, copie antică, detaliu, secolul al V-lea î.e.n. Londra, British Museum. Foto British Museum.

17. Nu avem decît să comparăm o statuie grecească cu un atlet fotografiat în aceeași postură pentru ca diferența să sară în ochi.



18. Artă aztecă. Femeie născind, probabil zeiță a nașterii, secolul al XV-lea. Washington, colecție particulară. Foto Josi Oster.



19. Artă chineză. Dragon verde, emblema rituală, secolele al VI-lea—al V-lea î.e.n. Paris, Musée Guimet. Foto Musée Guimet.

A detailed black and white map of a district in Paris, France, showing streets, buildings, and numbered locations. The map includes labels such as "PLACE DE LA RIPPONNE EC 529.6", "RUE DE BOURG", "RUE CENTRALE", and "RUE DE LA PALUD". Numbered locations are marked with black squares containing white numbers: 1, 2, 3, 6, 7, 10, 14, 15, 22, 27, 36, 47, 56, 75, and 80. The map also shows various landmarks like "Av. de la République" and "Rue de la Paix".



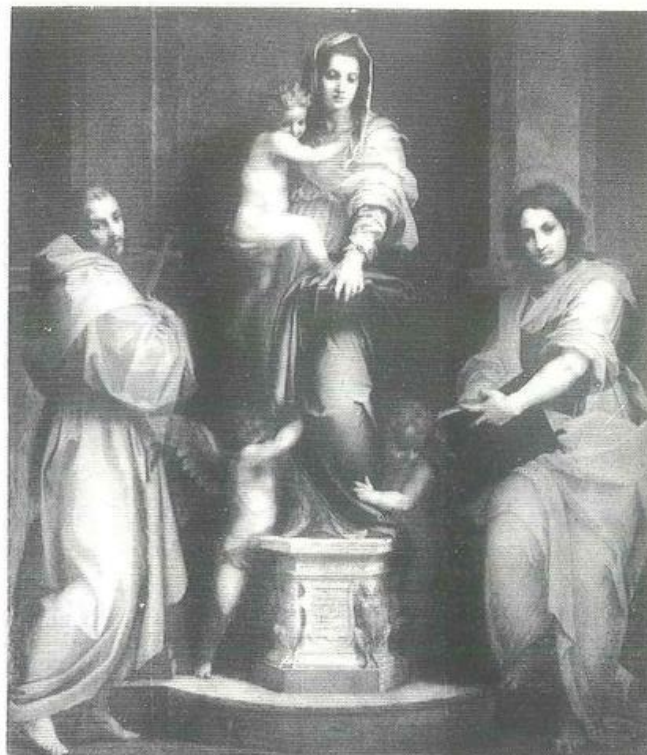
21. Din simple puncte de reper, iată că străzile devin un peisaj plin de viață. Lousanne, Place de la Palud. Foto Held.



22. Este de ajuns fotografia pentru ca să se producă molipsirea : Eric von Stroheim ne neliniștește...

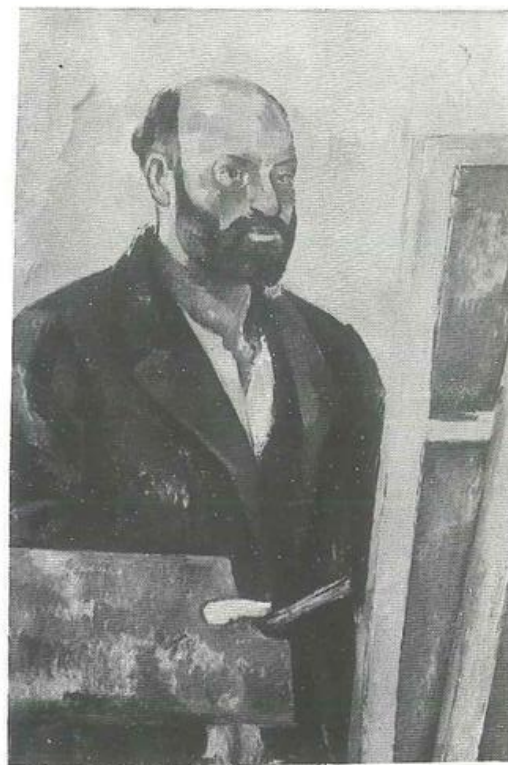
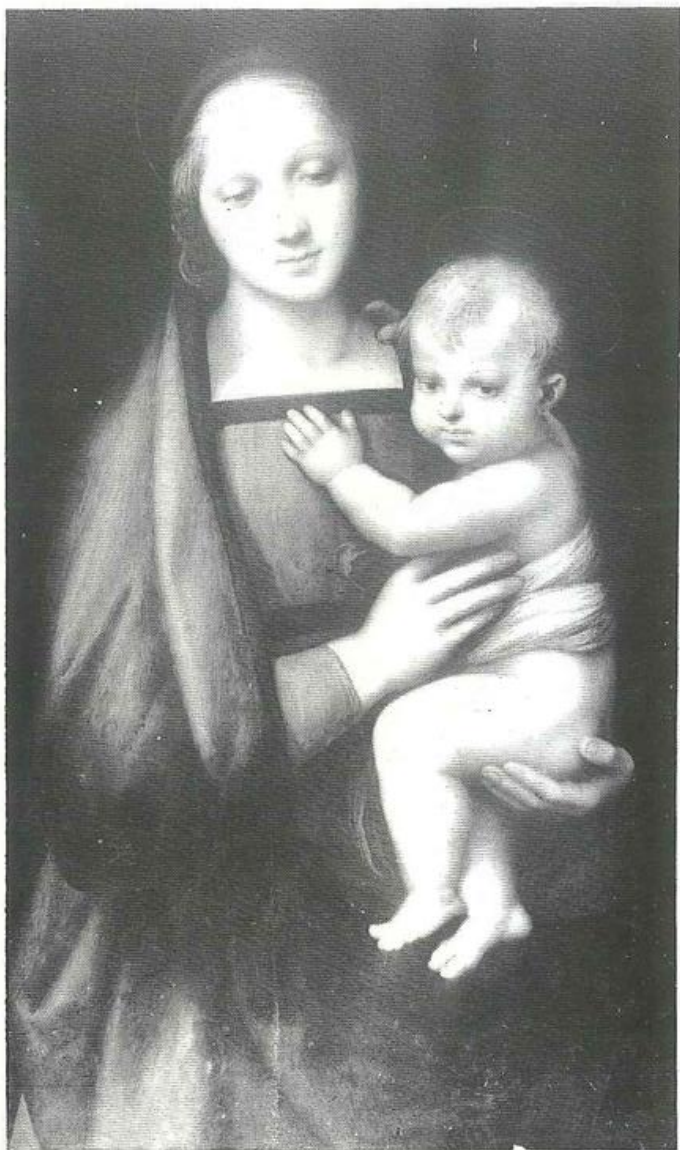
23. Dany Carrel ne încintă.

24. Etienne-Maurice Falconet (1716—1791). *Prietenia*, marmură. Paris, colecția Maurice de Rothschild. Foto Held.



25. Andrea del Sarto (1486—1531). *Fecioara cu harpii*. Florența, Galleria degli Uffizi. Foto Held.

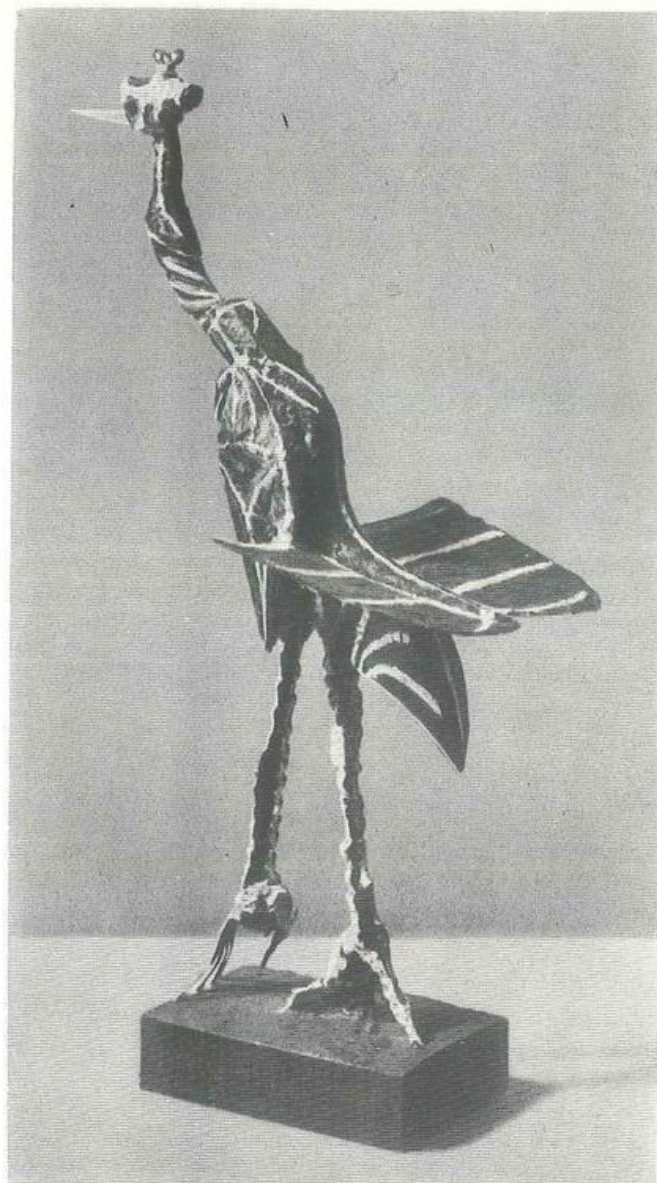
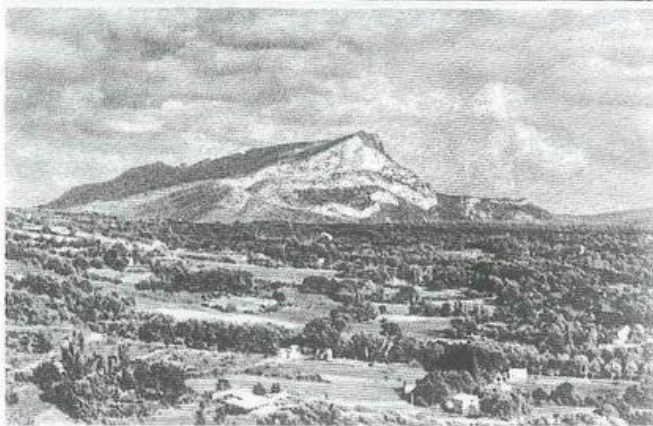
26. Rafael (1483—1520). *Madonna del Granduca*. Florența, Palazzo Pitti. Foto Held.



27. Paul Cézanne (1839—1906). *Autoportret cu paletă*. Zürich, colecția Bührle. Foto Held.

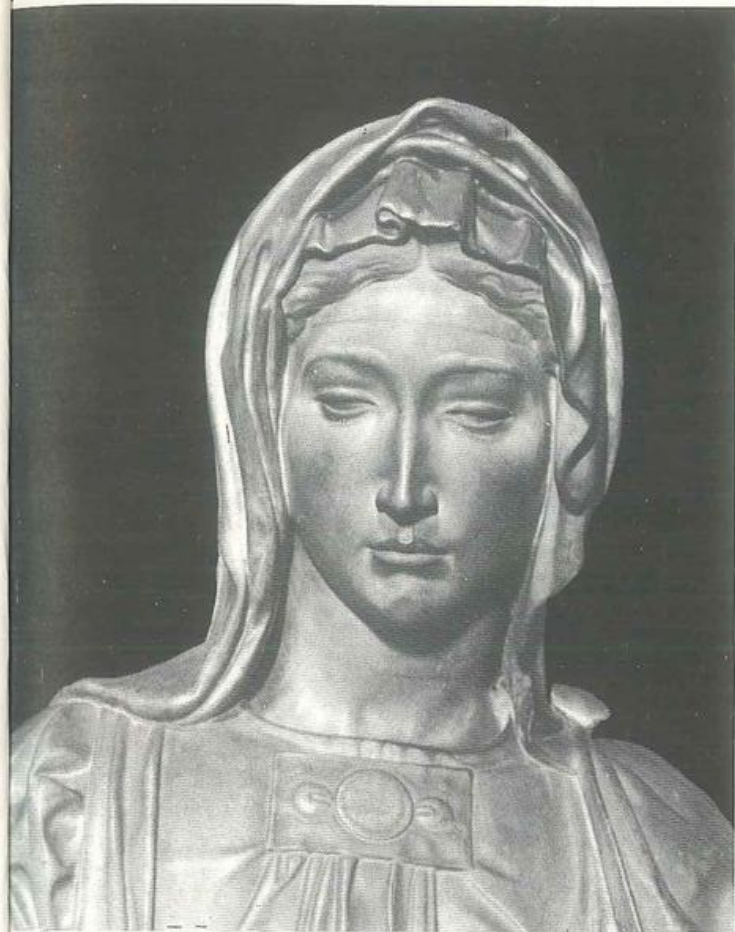
28. Paul Cézanne (1839—1906). *Muntele Sainte-Victoire*. Zürich, colecția Bührle. Foto Held.

29. Muntele Sainte-Victoire, fotografie. Document John Rewald.

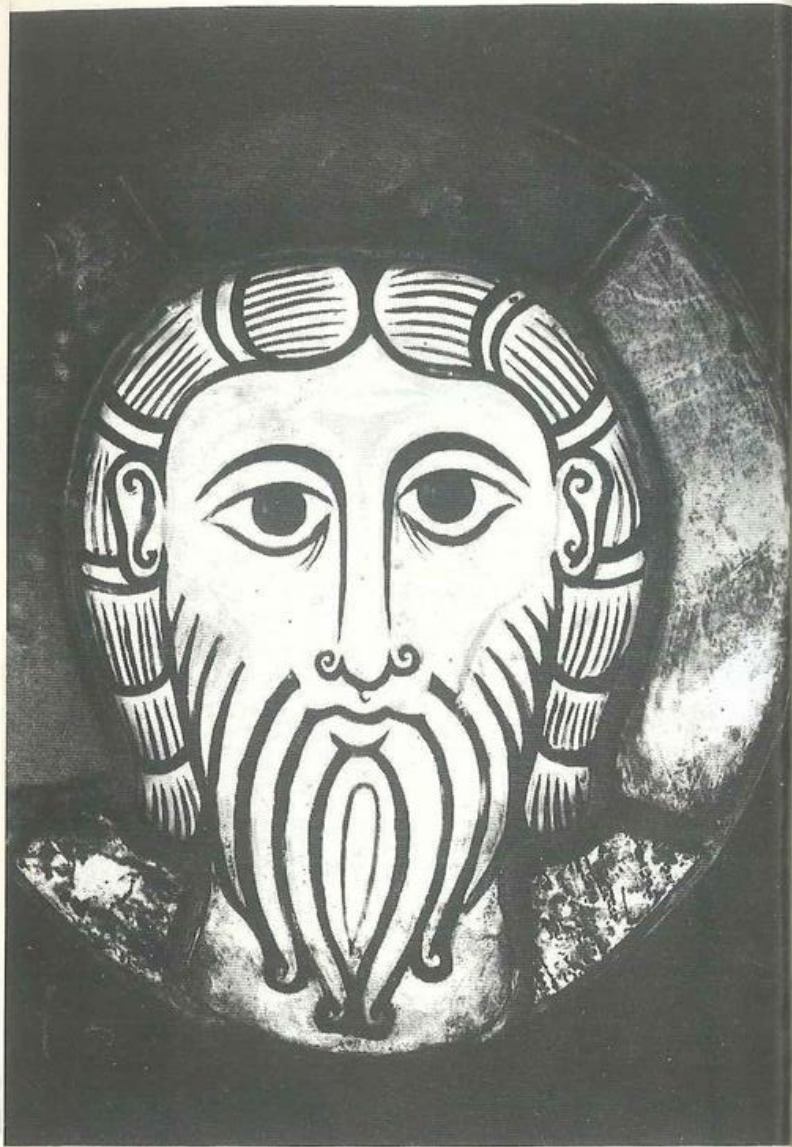


30. Pablo Picasso (1881—1973). *Cocorul*, bronz pictat. Colecția artistului.

31. Michelangelo (1475—1564). *Sibila din Delfi*, frescă de pe bolta Capelei Sixtine, detaliu. Roma, Vatican. Foto Anderson-Giraudon.

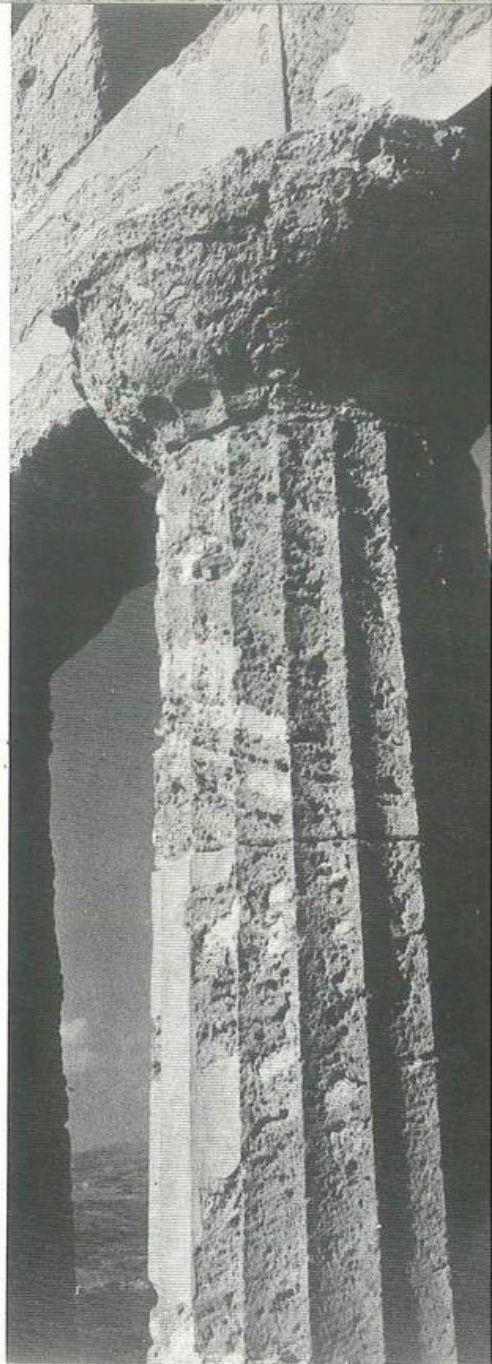


32. Michelangelo (1475—1564). *Madona cu pruncul*, marmoră, detaliu. Bruges, Biserica Notre-Dame din Bruges. Foto Giraudon.



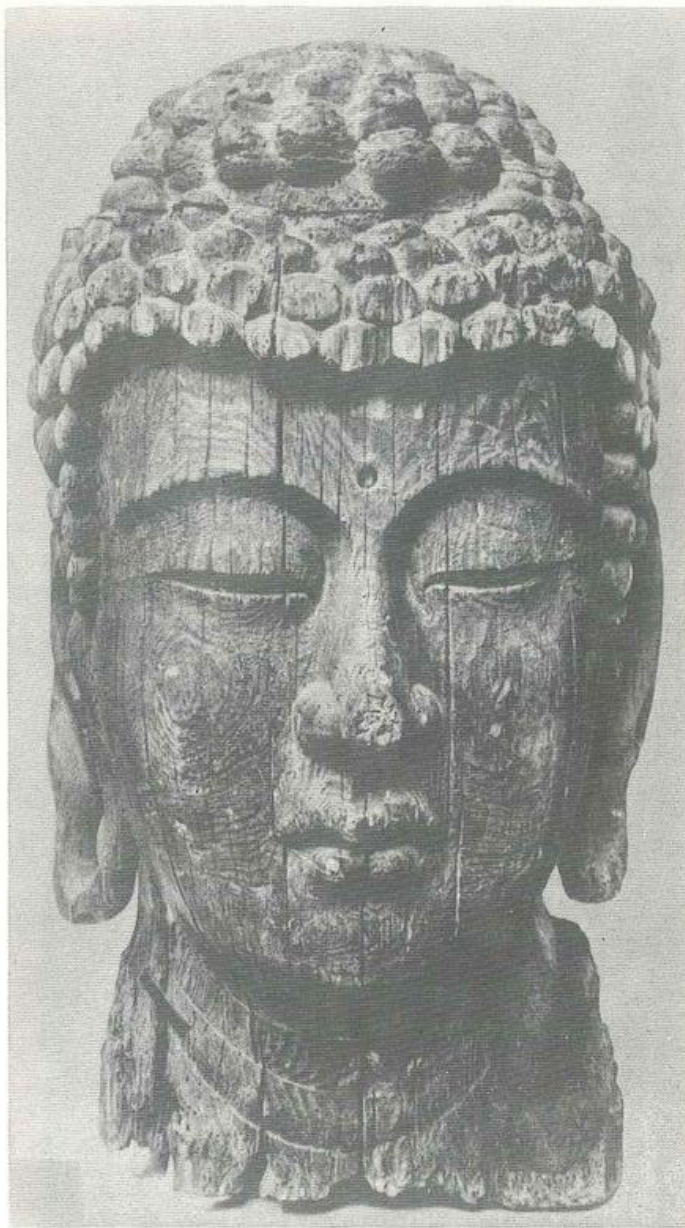
33. Artă romanică. *Capul lui Hristos*, vitraliu, a doua jumătate a secolului al XI-lea. Strasbourg, Musée de l'Oeuvre, Notre-Dame. Foto Giraudon.

34. Artă greacă. Coloană din *Templul Junonei*, secolul al V-lea î.e.n. Agrigento. Foto Viollet.



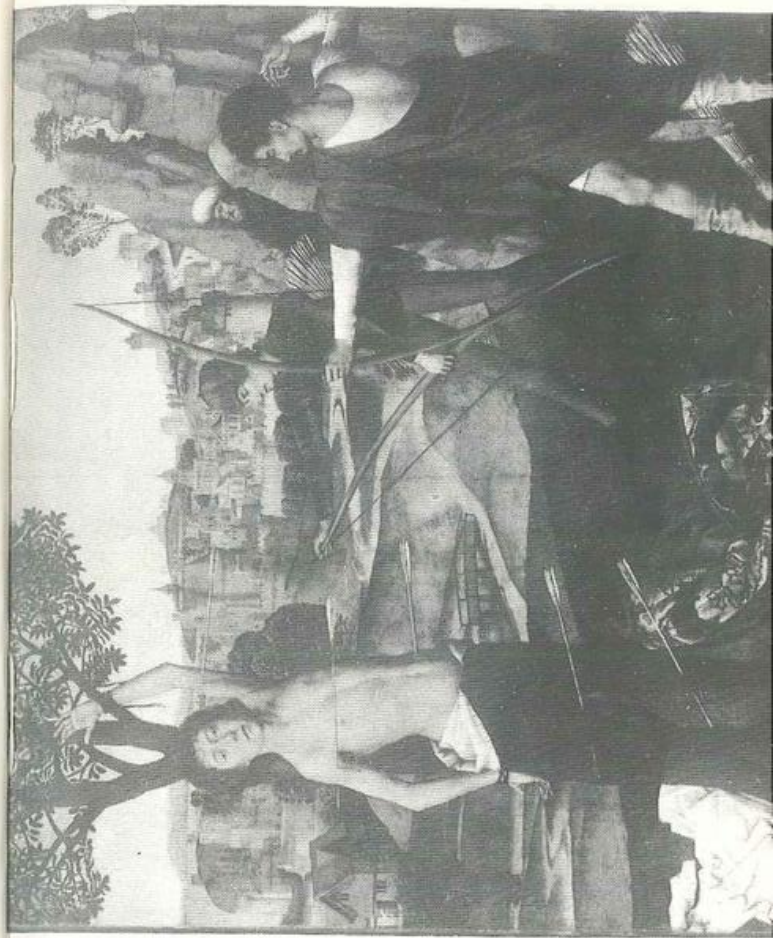
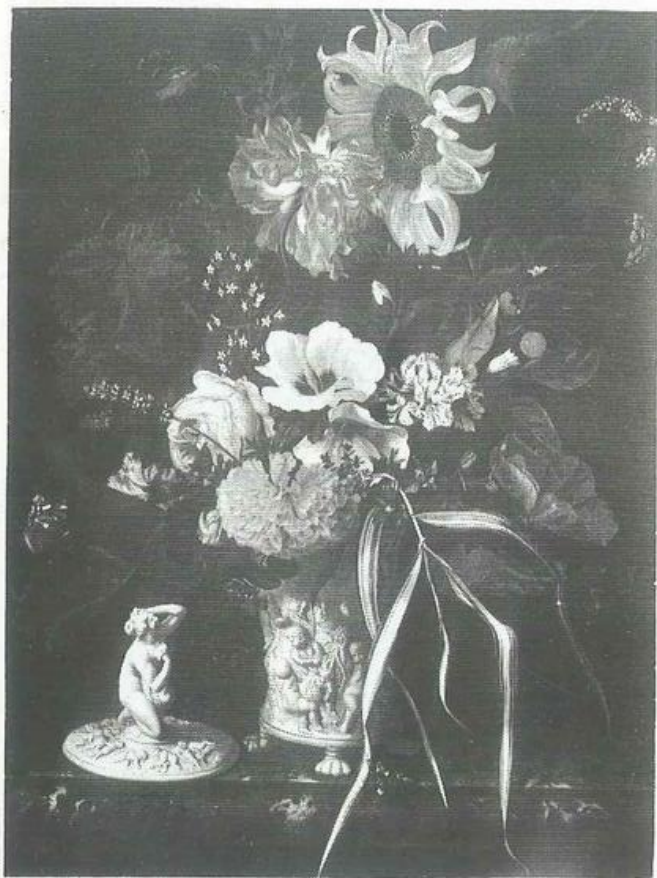


35. Artă bizantină.
Femeie din suita
împărătesei Teodo-
ra, mozaic, detaliu,
secolul al VI-lea.
Ravenna, Biserica
San Vitale. Foto
Held.

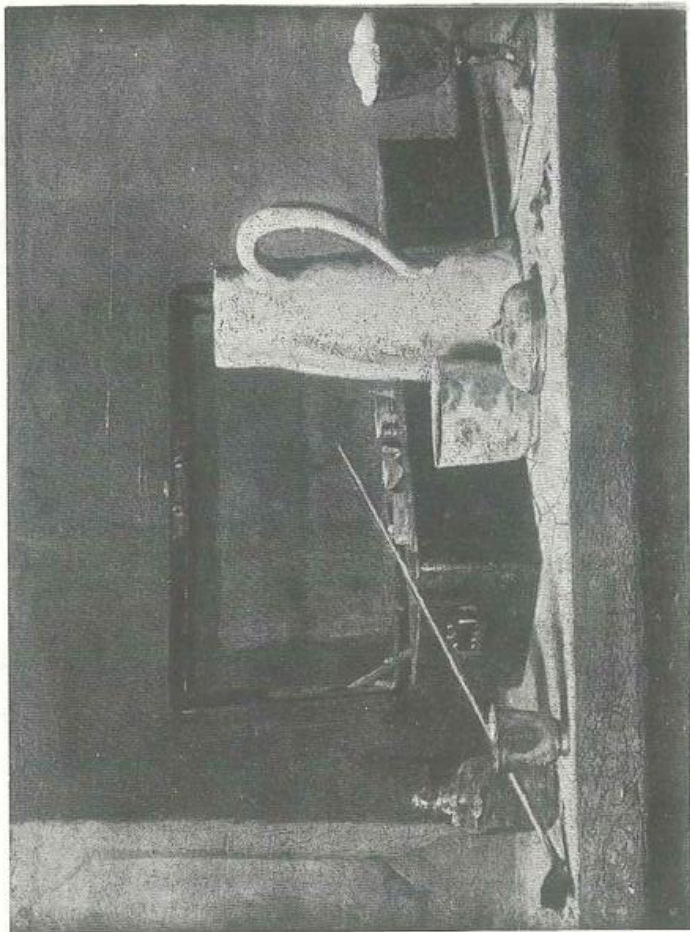


36. Artă japoneză. Capul lui Amida Buddha, lemn, sfârșitul seco-
lului al XII-lea. Londra, British Museum. Foto Bernard Juillerat.

37. Maria van Oosterwyck (1630—1693). *Buchet de flori*. Haga, Mauritshuis. Foto Mauritshuis.

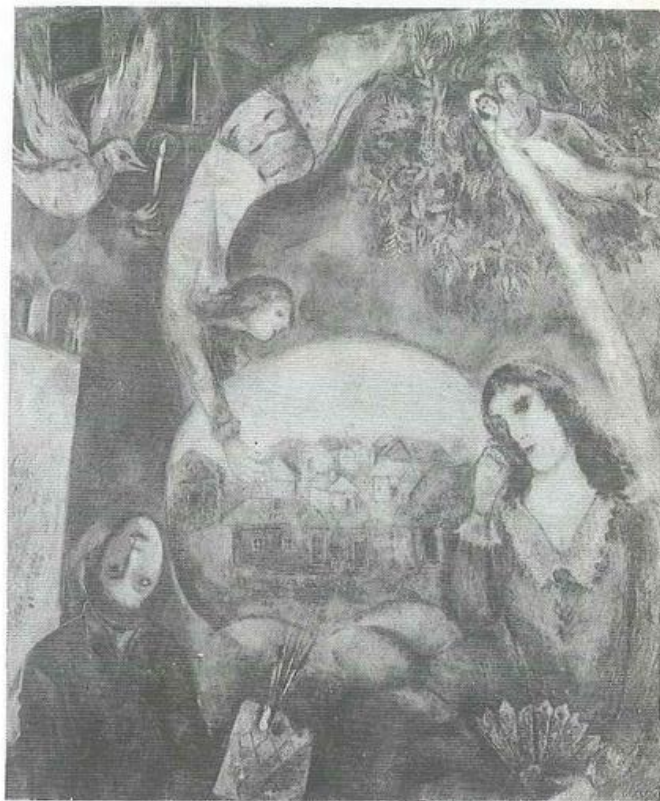


38. Hans Memling (c. 1433—1494). *Martiriul Sfintului Sebastian*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Foto Giraudon.

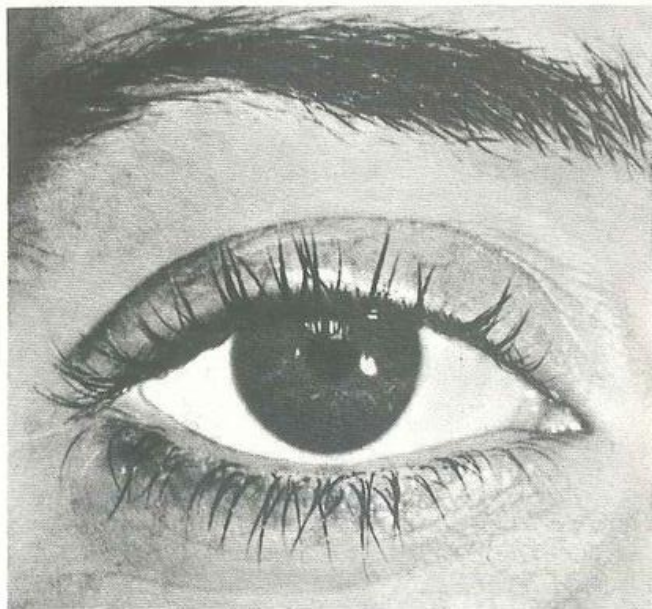


39. Jean-Baptiste Chardin (1699—1779). *Pipe și vase de băut*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Giraudon.

40. Marc Chagall (1887). *În jurul ei*. Foto Held.

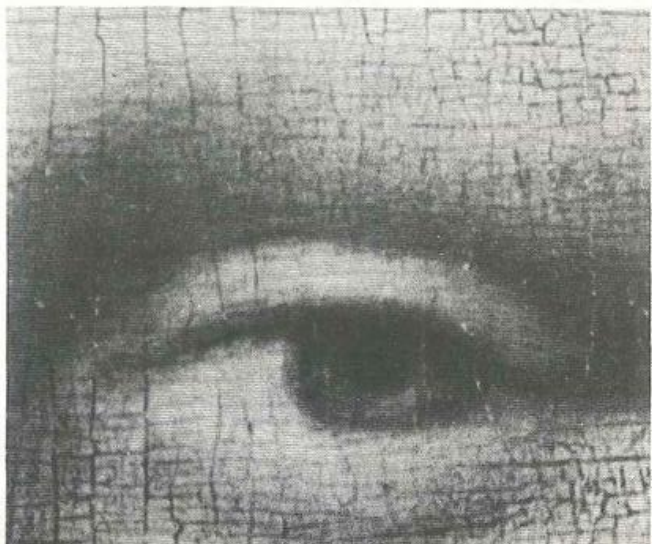


41. Rafael (1483—1520). *Aristotel și Apollo*, studiu pentru Școala din Atena, peniță. Lille, Musée Wicar. Foto Giraudon.



42. Document Bernard Juillerat.

43. Leonardo da Vinci (1452—1519). Ochiul drept al Giocondei. Foto Held.





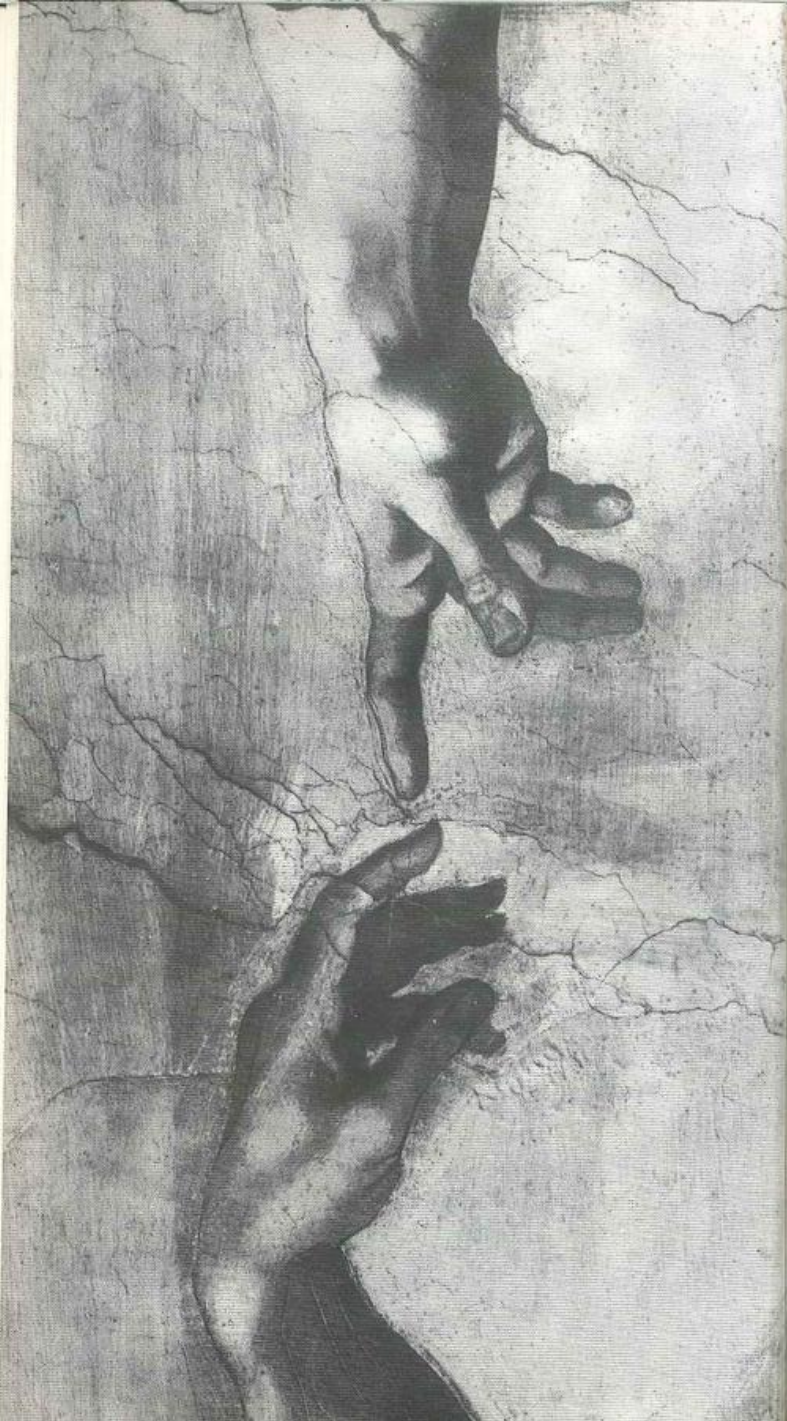
44. Artă japoneză. Figurină, argilă arsă, epoca Jōmon, mileniul al II-lea î.e.n. Tokyo, Muzeul național. Foto Agraci.



45. Artă asiriană. Străin aducând tributul, basoreliev, fragment, secolul al IX-lea î.e.n. Londra, British Museum. Foto Viollet.



46. Astfel se formează vasul, ridicându-se din el în sus. Foto Bernard Juillerat.



47. Michelangelo (1475—1564). *Facerea Omului*, frescă de pe bolta Capelei Sixtine, detaliu. Roma, Vatican. Foto Anderson-Giraudon.

48. Bernard Palissy (1510—1598). *Farfurie rustică*, faianță. Paris, Muzeul Luvru. Foto Giraudon.

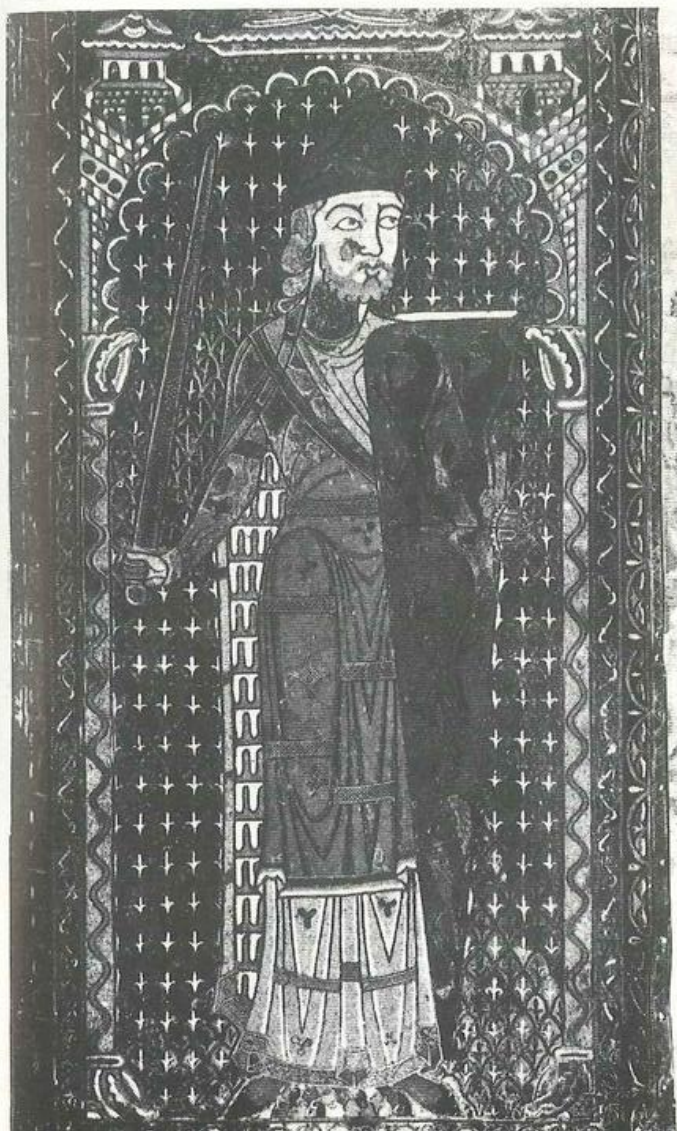




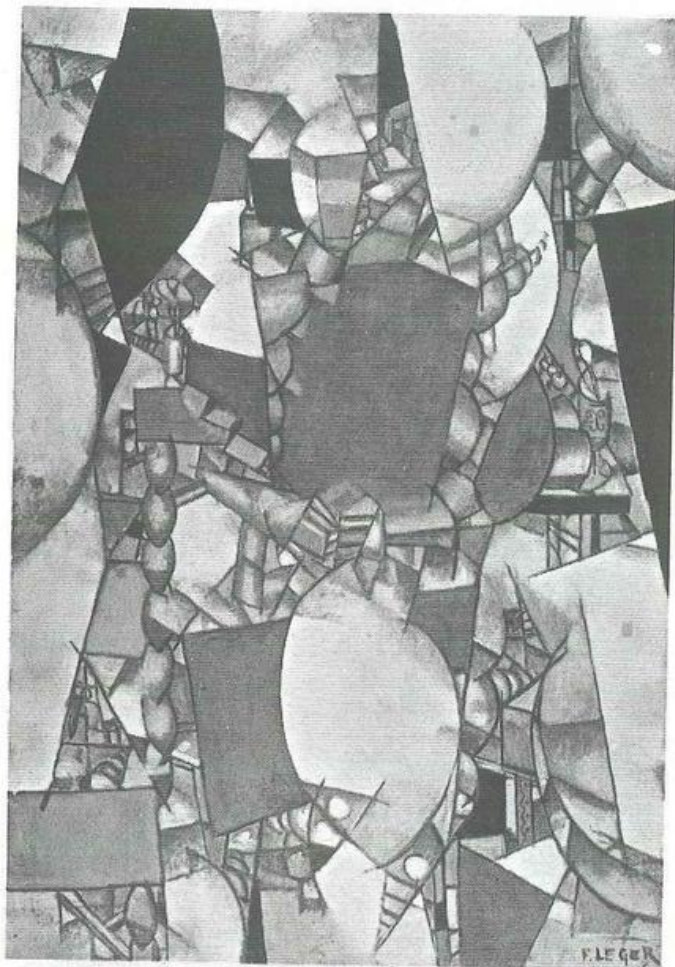
49. Uimă farfurie ridicată la rangul de operă de artă... Artă siriană sau egipteană. Farfurie, pământ smălțuit, secolele IX—XII. Paris, colecția Doucet. Foto Viollet.

50. Artă egipteană. Jițul lui Tutankamon, dinastia a XVIII-a, secolul al XIV-lea i.e.n., Cairo, Muzeul de Antichități. Foto Viollet.

51. Artă romanică. Placa de mormint a lui Geoffroy Plantagenet, email din Limoges, secolul al XII-lea. Le Mans, Muzeul. Foto Held.



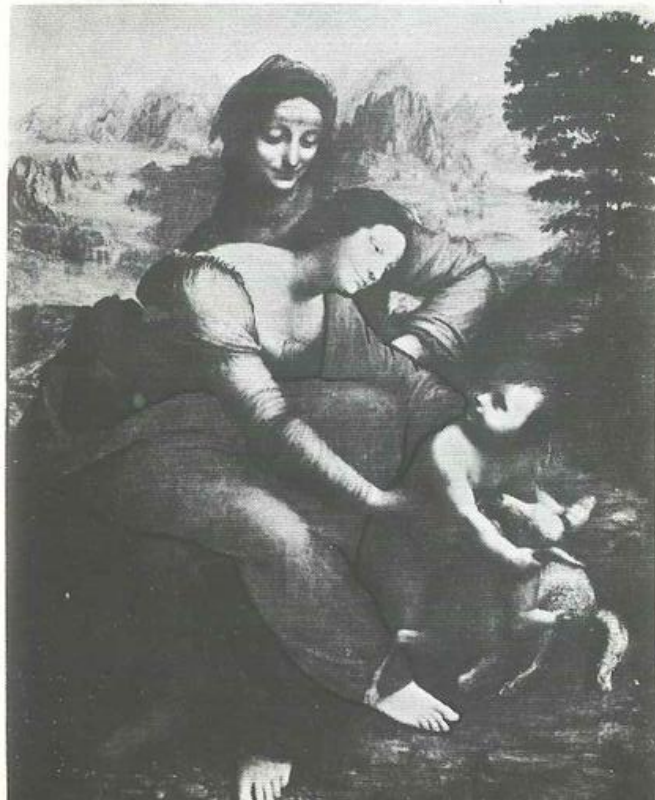
52. Fernand Léger (1881—1955). *Femeie în albastru*. Basel, Muzeul de artă. Foto Held.



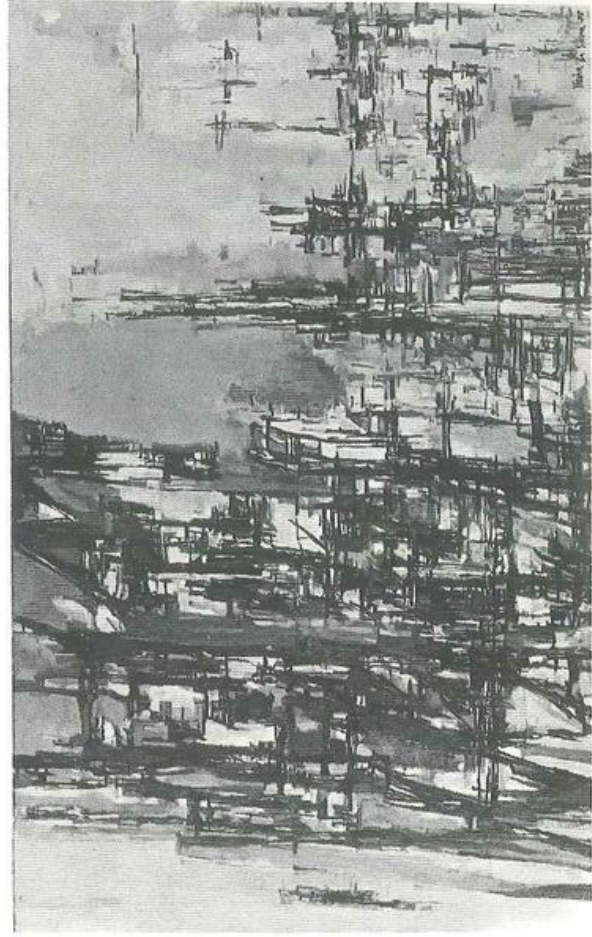
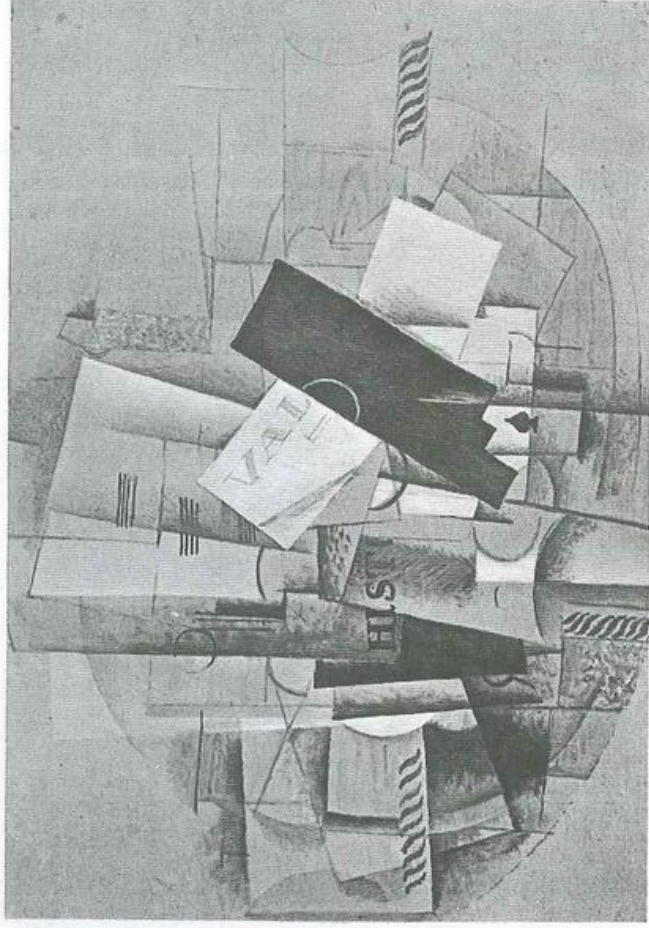
53. Jean-Baptiste Greuze (1725—1805). *Ulciorul spart*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Bulloz.



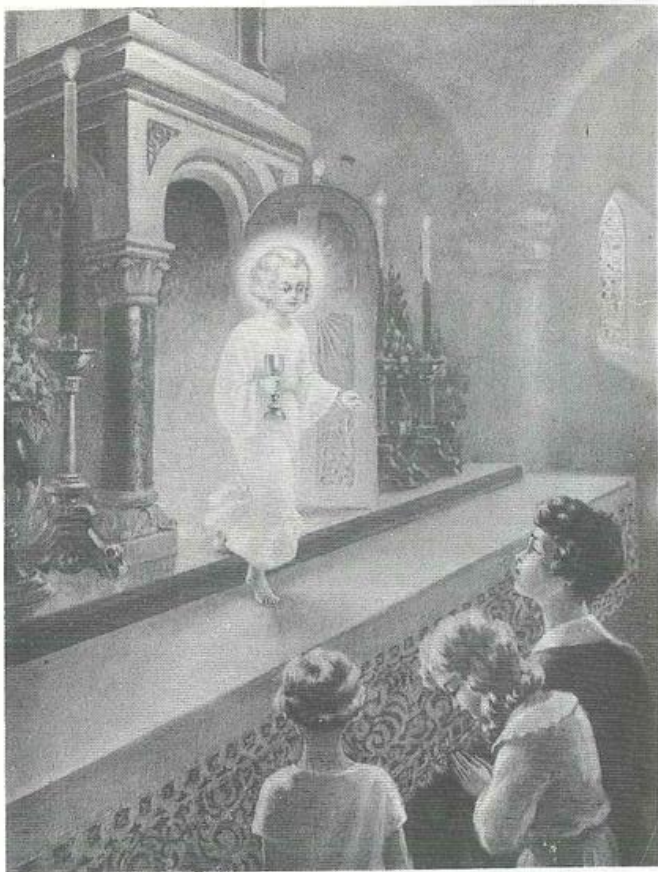
54. *Psihanalistul descoperă un vultur...* Leonardo da Vinci (1452—1519). *Slinta Ana, Fecioara și Pruncul*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.



55. Georges Braque (1882—1963). *Masa muzicianului*, Basel, Muzeul de artă. Foto Held.



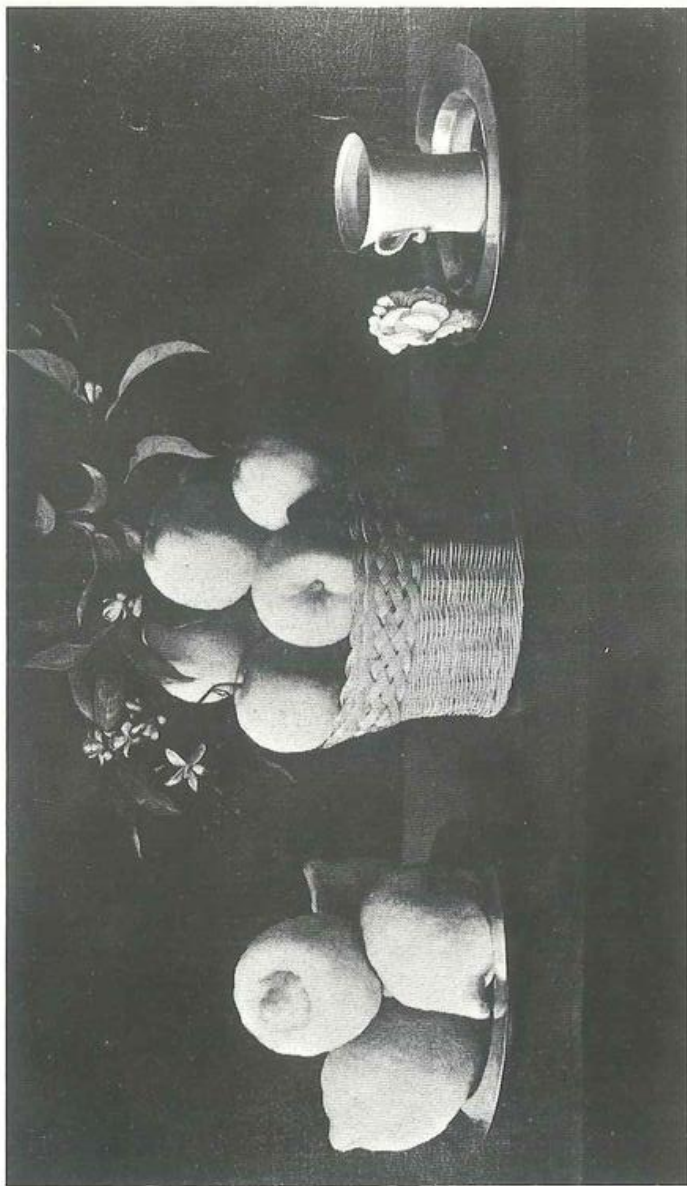
56. Vieira da Silva (1908). *Orașul, Lausanne*, colecție particulară. Foto Held.



57. *Impostura celor care falsifică divinul ! (Și care-și mai și comercializează operele sub forma articolelor de pietate...).* Pictură de la Saint-Sulpice : Iisus, copil, ieșind din tabernacul. Foto Braun.

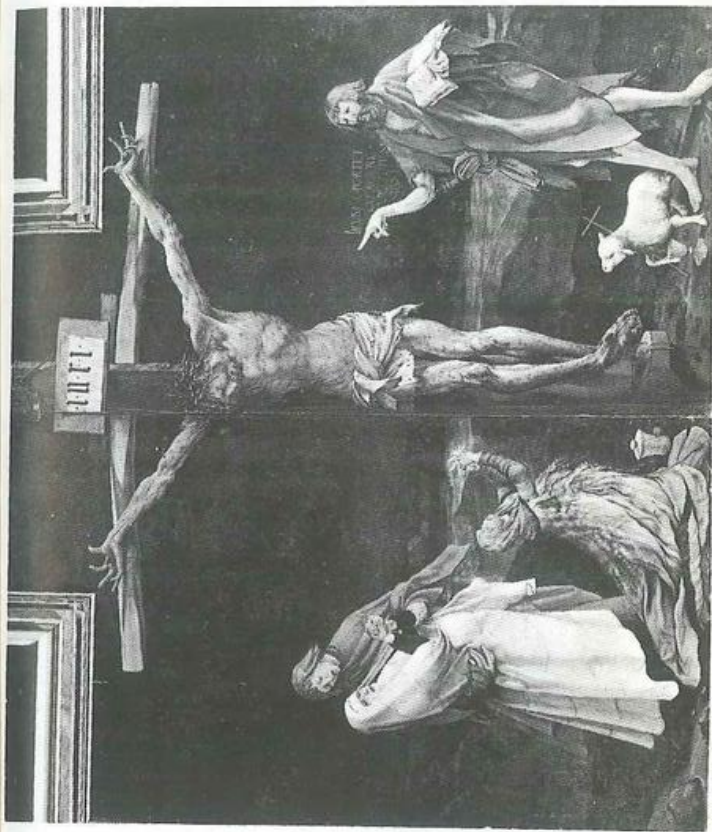
58. Juan Gris (1887—1927). *Portretul lui Picasso*. Paris, colecția Bignou. Foto Galerie Louise Leiris, Paris.





59. Francisco de Zurbarán (1598—1664). *Lămii, portocale și trandafir*. Florența, colecția contelui Alessandro Contini-Bonacossi. Foto Giraudon.

60. Matthias Grünewald (către 1460—1528). *Răstignirea*, retablul din Isenheim, panoul central. Colmar, Muzeul Unterlinden. Foto Held.





61. Tintoretto (1518—1594). *Miracolul Sfintului Marcu*. Veneția, Muzeul Academiei de Belle-Arte. Foto Held.

62. Artă preistorică. Venus aurignaciană, Laussel. Paris, Musée de l'Homme. Foto Archives Photographiques, Paris.

63. Artă etruscă. Figură votivă, bronz, secolul al IV-lea î.e.n. Paris, Muzeul Luvru. Foto Archives Photographiques, Paris.



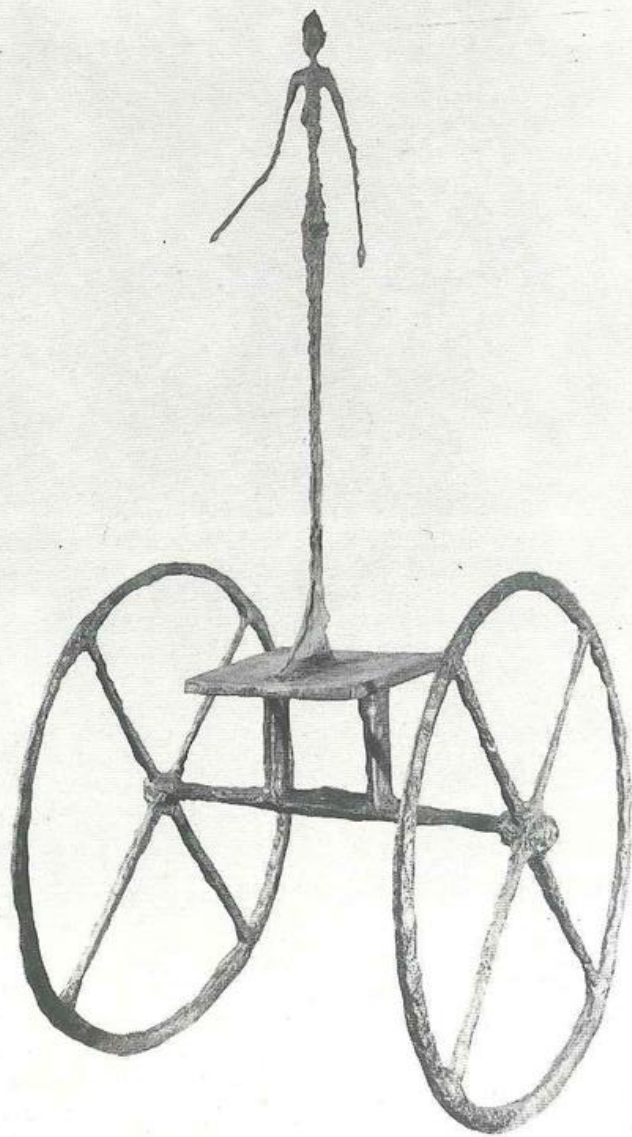


61. Tintoretto (1518—1594). *Miracolul Știntului Marcu*. Veneția, Muzeul Academiei de Belle-Arte. Foto Held.

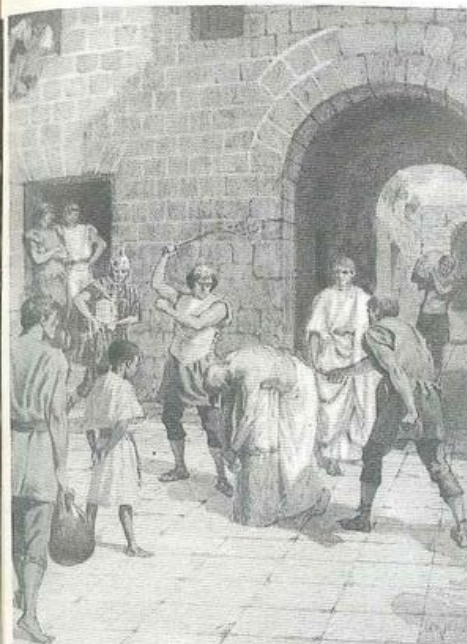
62. Artă preistorică. Venus aurignaciană, Laussel. Paris, Musée de l'Homme. Foto Archives Photographiques, Paris.

63. Artă etruscă. Figură votivă, bronz, secolul al IV-lea î.e.n. Paris, Muzeul Luvru. Foto Archives Photographiques, Paris.

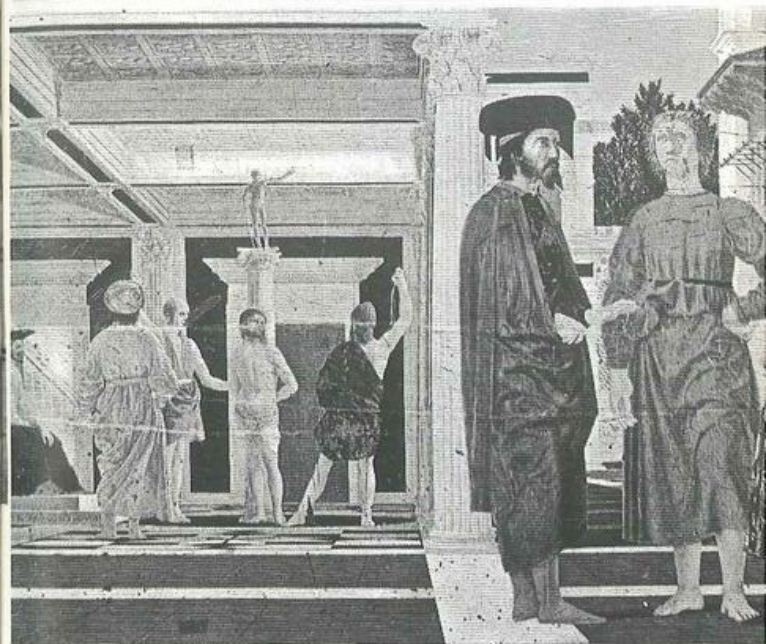




64. Alberto Giacometti (1901). *Carul*, bronz. Colecție particulară. Foto Galerie Maeght, Paris.

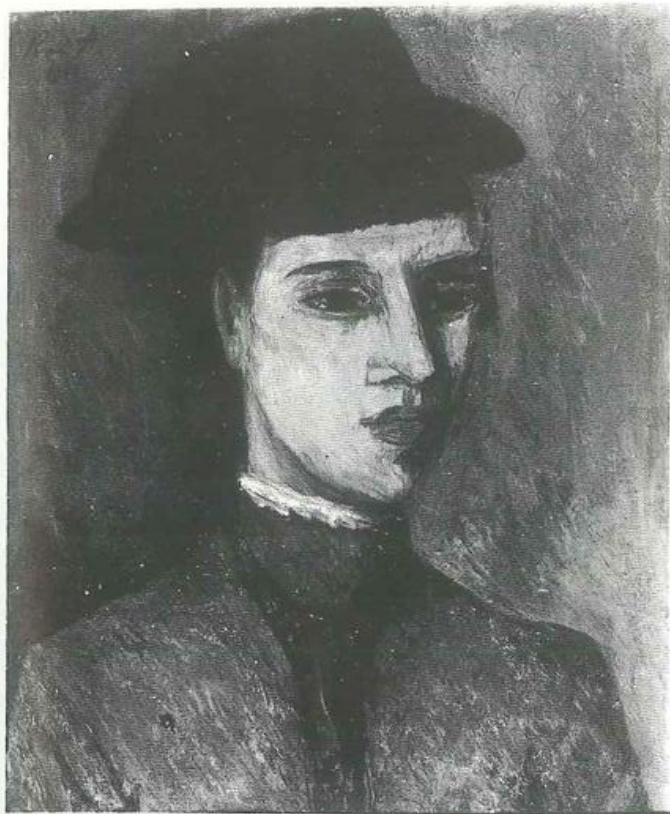


65. Jalnică ilustrație de revistă care coboară sacrul la nivelul faptului divers... Martin Hole, secolul al XX-lea. *Biciuirea lui Hristos* (Biblia ilustrată).

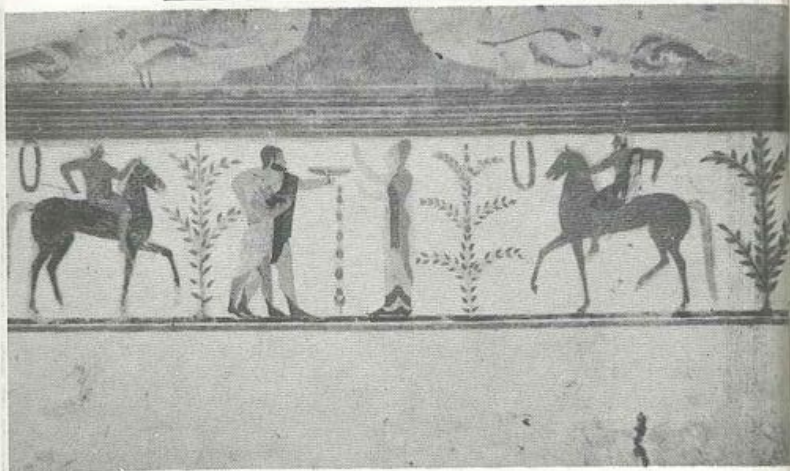


66. Piero della Francesca (câtre 1410/1420 —1492). *Biciuirea lui Hristos*. Urbino, Galleria nazionale delle Marche. Foto Giraudon-Garanger.

67. Pisanello (câtre 1397 — după 1450). *Cap de femeie, peniță*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

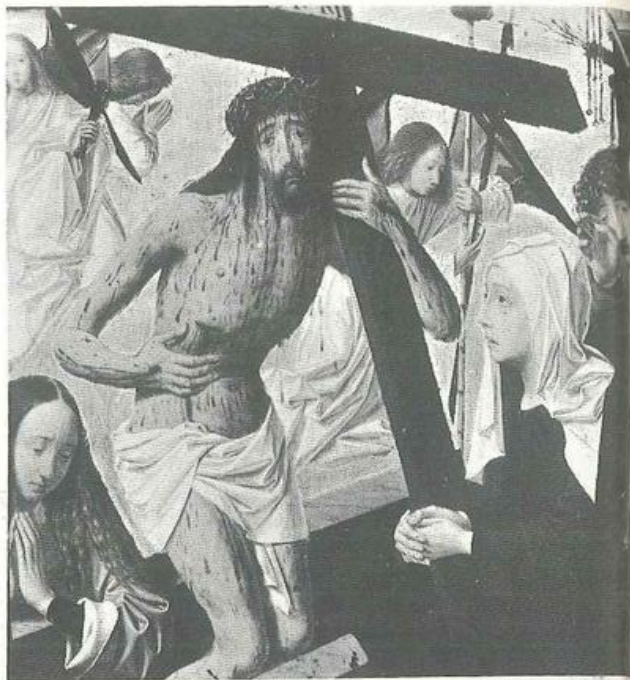


68. René Auberjonois (1872—1957). *Simone*. La Tour-de-Peilz (Elveția), colecție particulară. Foto Held.

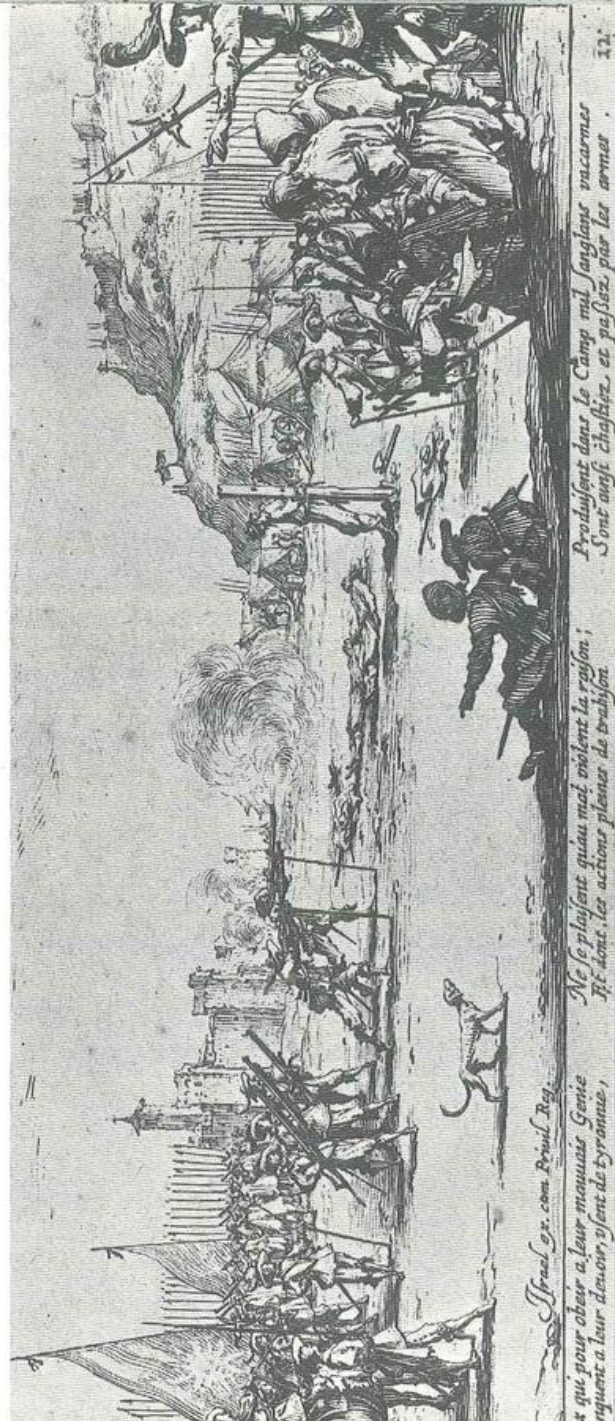


69. Gérard de Saint-Jean (1460/1465—1490/1495). *Hristos al durerii*. Utrecht, Muzeul arhiepiscopal. Foto Muzeul arhiepiscopal.

70. Artă etruscă. *Cai și călăreți, către 510 î.e.n.* Tarquinia, mormintul Baronului. Document Büchergilde, Zürich.



71. Jacques Callot (1592—1635). *Focul de arcebeuze, acva-forte din seria intitulată Marile mizerii ale războiului*. Foto Giuraudon.



*Israël ex. com. Privil. Reg.
* qui pour oheir a leur mauuais Genie
requent a leur deuoir ysent de tyronnie,*

*Ne se plaissent qu'au mal violent la raison;
Et l'on, les actions plenes de trahison.*

*Produisent dans le Camp mil sanglays incarmes
Sont ainsi chassiez, et peüez, par les armes.*

72. Pictura istorică pusă în slujba pateticului oficial. Paul Delaroche (1797—1856). *Moartea Elisabetei*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Archives Photographiques, Paris.

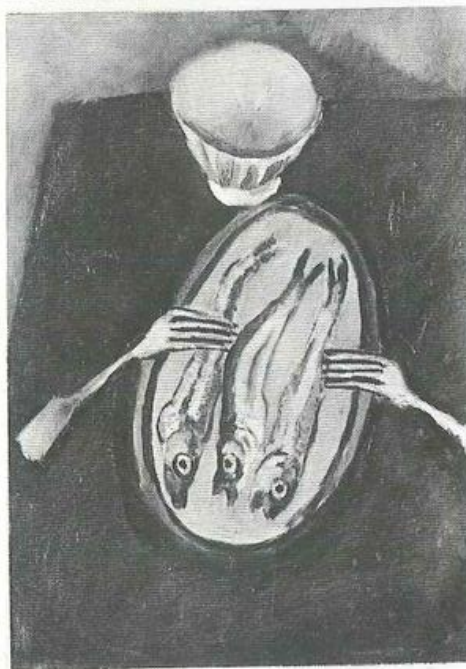


73. Paul Cézanne (1839—1906). *Compoziție și mere*. Winterthur, colecția Reinhart. Foto Held.

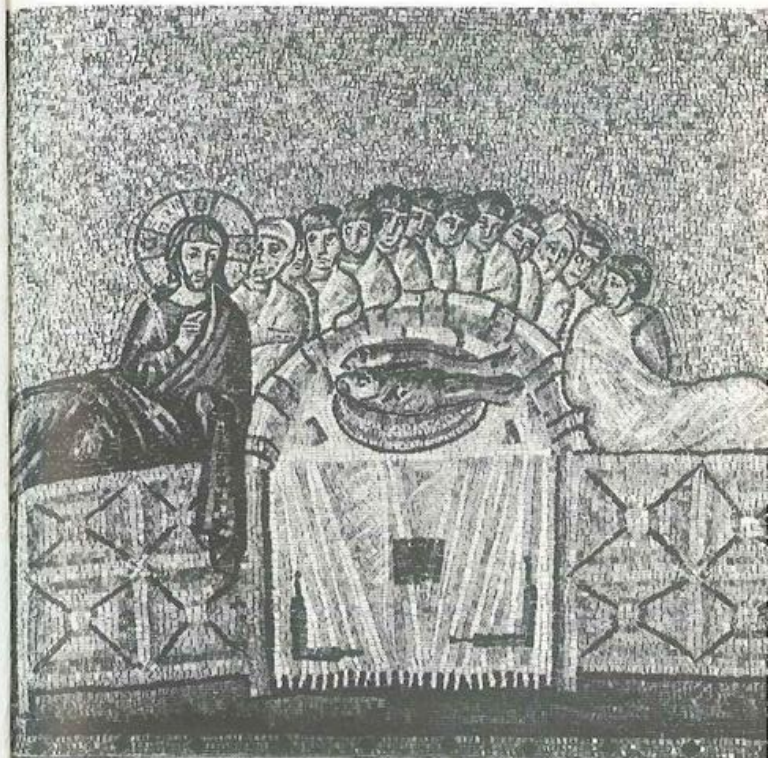




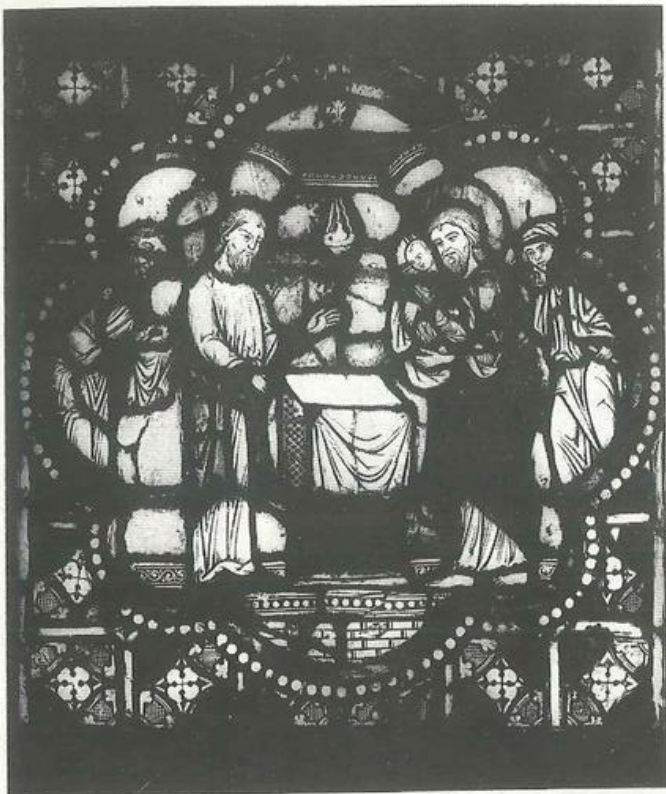
74. Rembrandt
1606—1669).
Autoportret. Viena,
Kunsthistorisches
Museum.
Foto Held.



75. Chaim Soutine
(1894—1943).
Scrumbiile. Paris,
colecția Katia Gra-
noff. Foto Held.



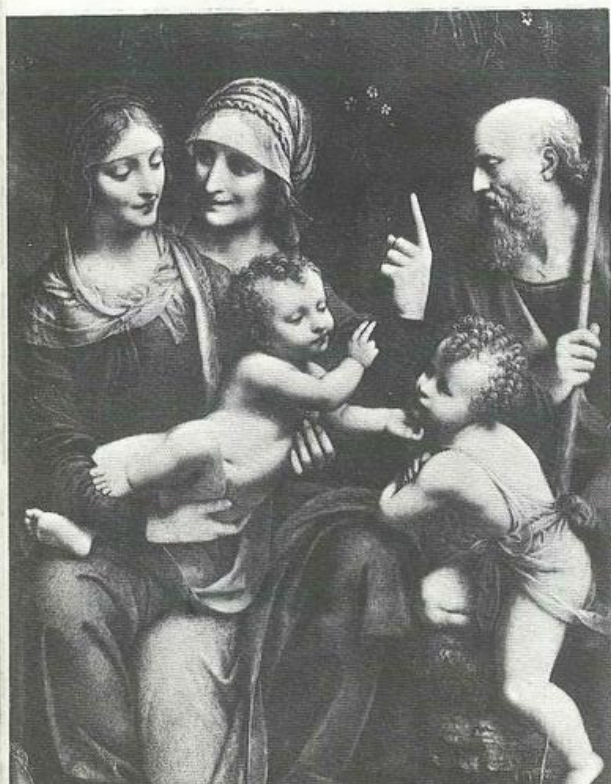
76. Artă bizantină. *Cina cea de taină*, mozaic, secolul al VI-lea.
Ravenna, Sant' Apollinare Nuovo. Foto Bulloz.



77. Artă gotică. *Înfățișarea lui Iisus la Templu*, vitraliu, secolul al XIII-lea. Paris, colecția Charnoz. Foto Giraudon.



78. Leonardo da Vinci (1452—1519). *Fecioara printre stînci*. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

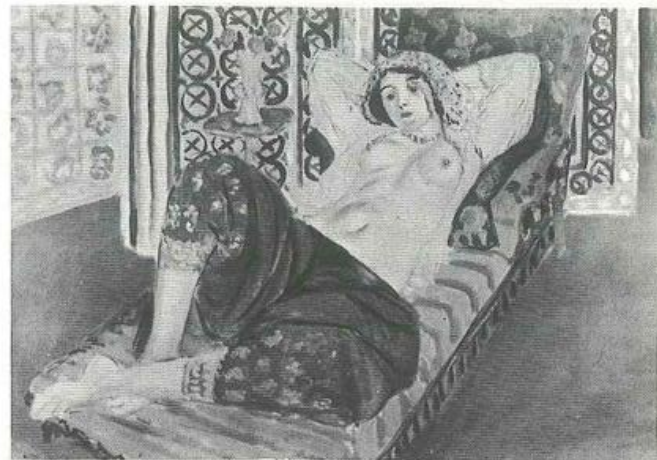


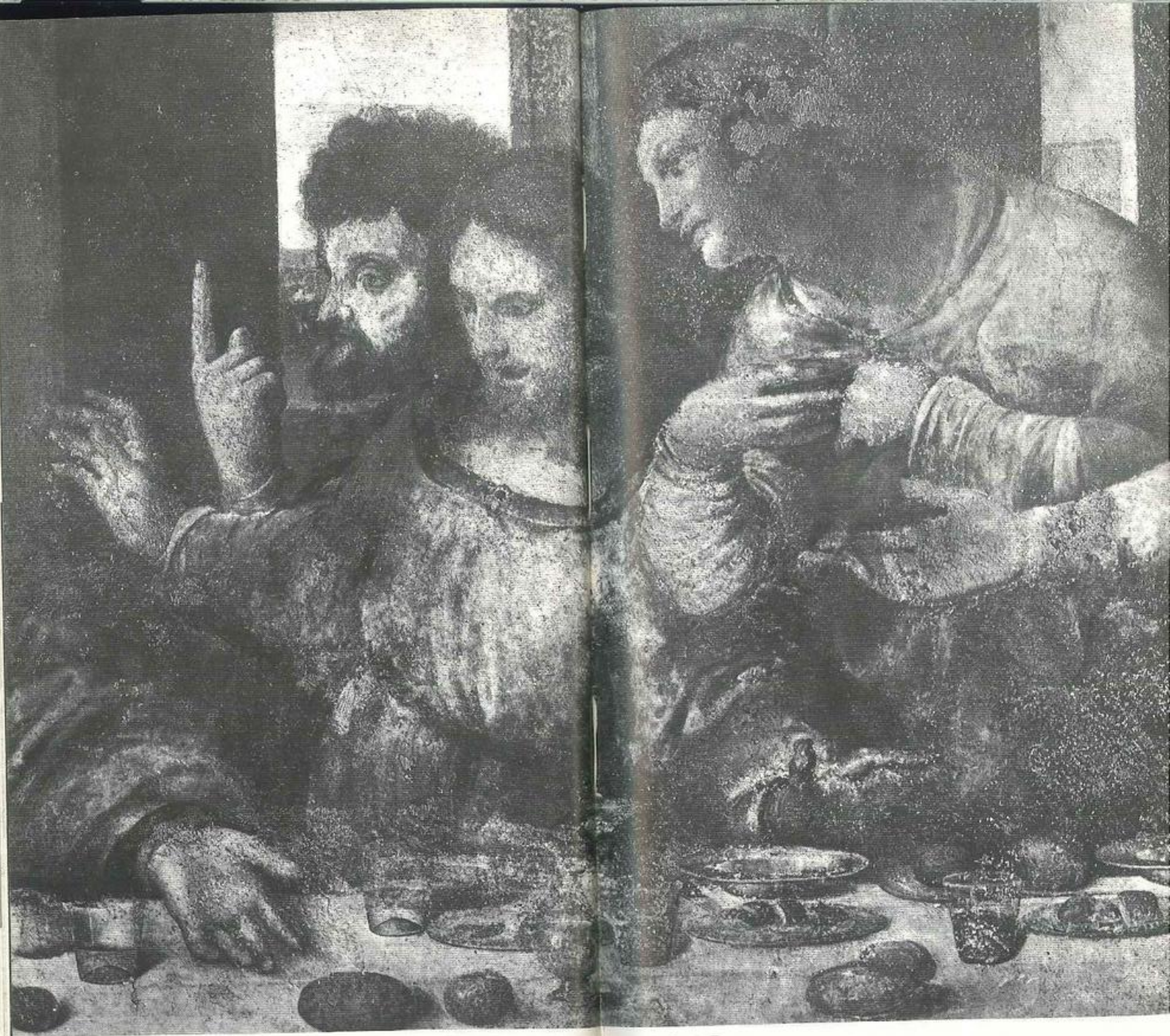
79. Henri Matisse (1869—1954). *Lectura*. Washington, Phillips Gallery. Foto Held.

80. Bernardino Luini (cătore 1475—1532). *Sfinta Familie*. Milano, Biblioteca Ambrogiana. Foto Alinari.

81. Henri Matisse (1869—1954). *Odaliscă*. Paris, Musée d'art moderne. Foto Giraudon.

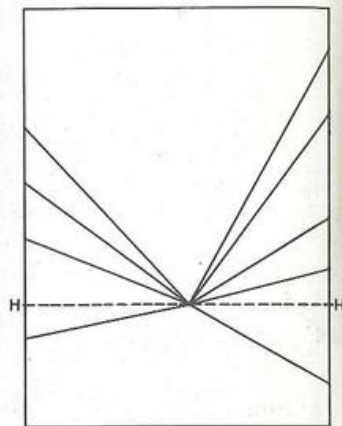
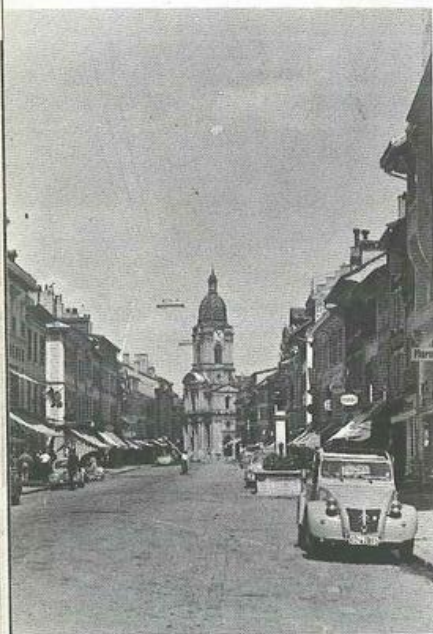
82. Și una din pinzele atit de numeroșilor lui imitatori... Hermann Geiseler. *Femeie culcată*. München.





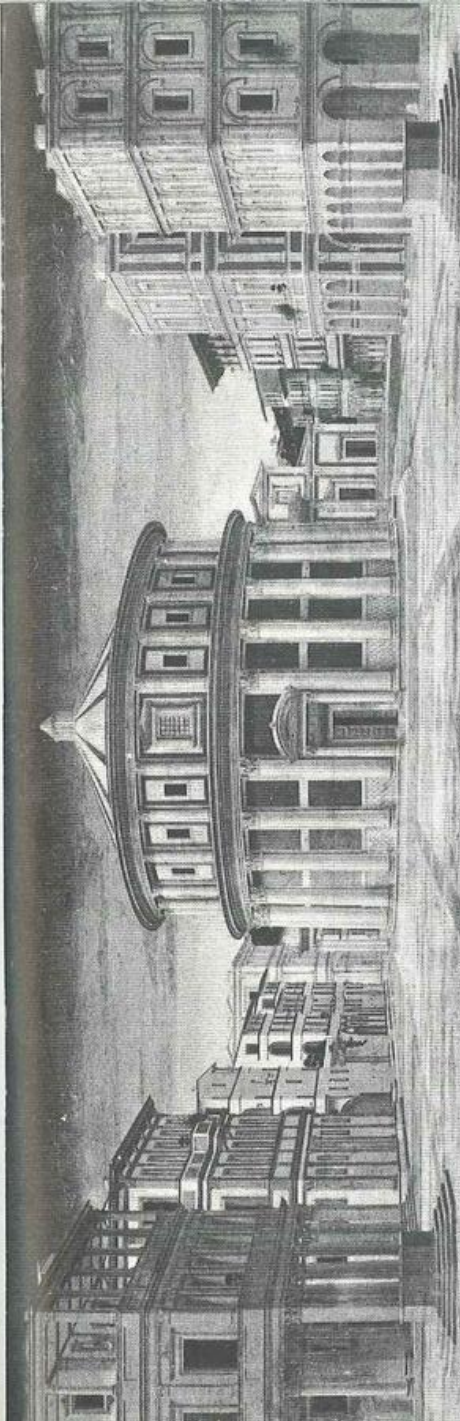
83. Leonardo da Vinci (1452—1519). *Cina cea de taină*, frescă, detaliu. Milano, Biserica Santa Maria delle Grazie. Foto Anderson-Giraudon.

84. Leonardo da Vinci (1452—1519). *Fecioara printre stinci*, detaliu. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.



85. Casele se eșalonează în profunzime, restrângându-se pe măsură ce sînt mai depărtate... Morges (Elveția). Foto Held.

86. Strada pusă în perspectivă.

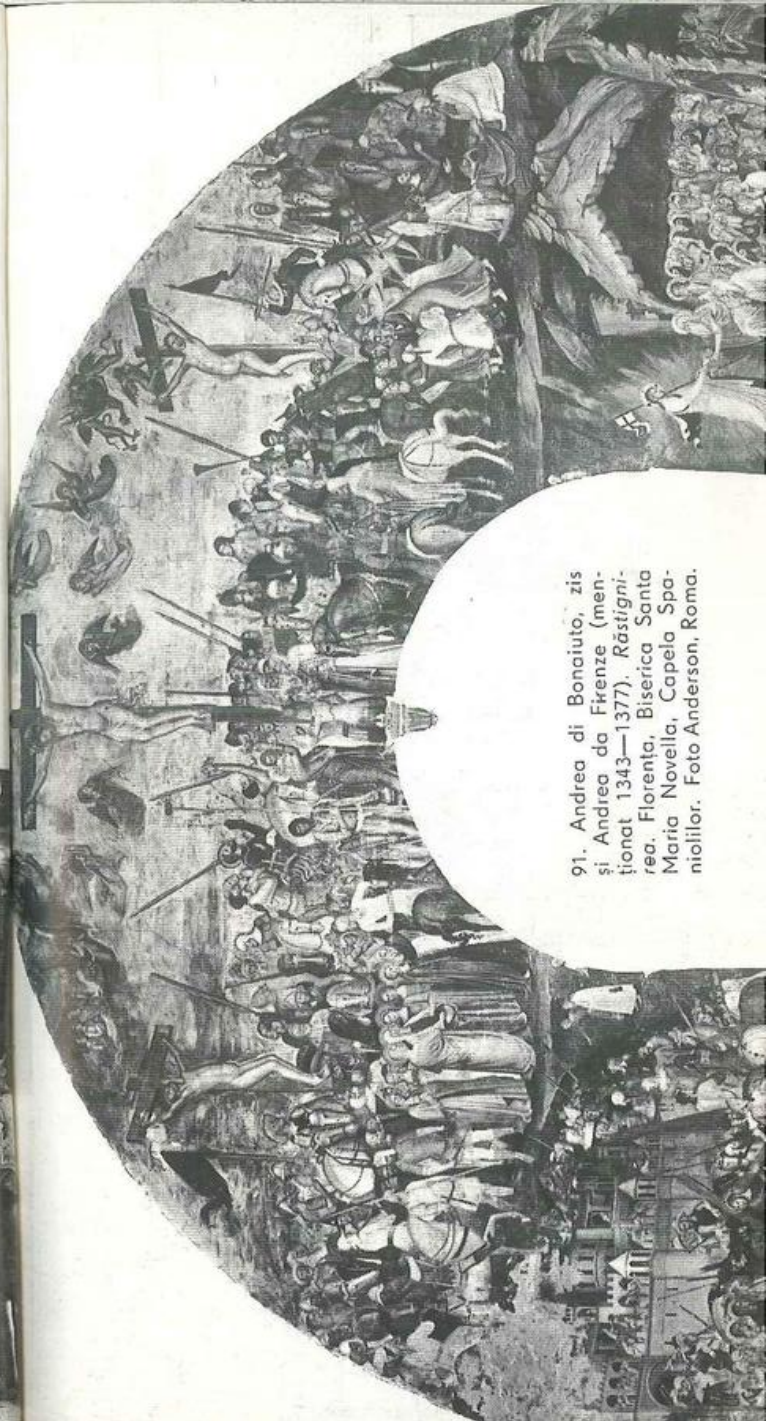
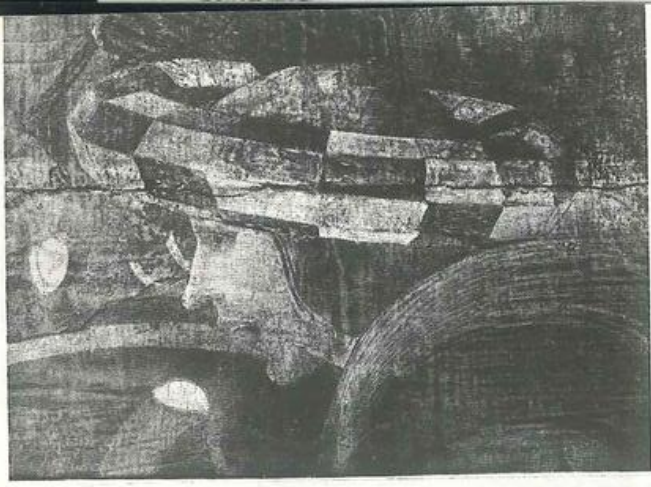
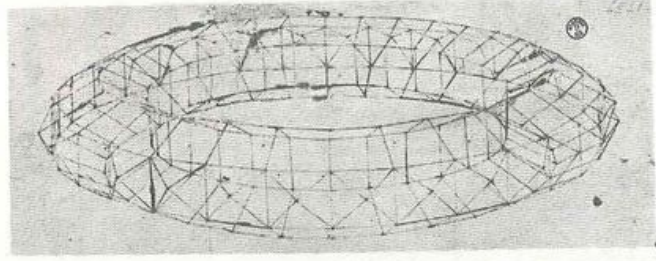
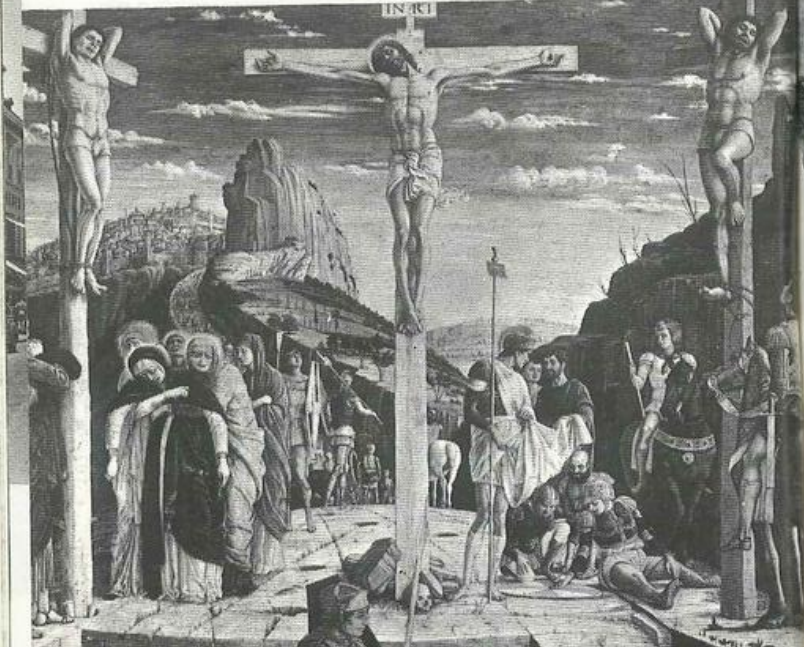


87. Școala lui Piero della Francesca (secolul al XV-lea). *Perspectivă sau Orașul ideal*. Urbino, Galleria nazionale delle Marche, Foto Held.

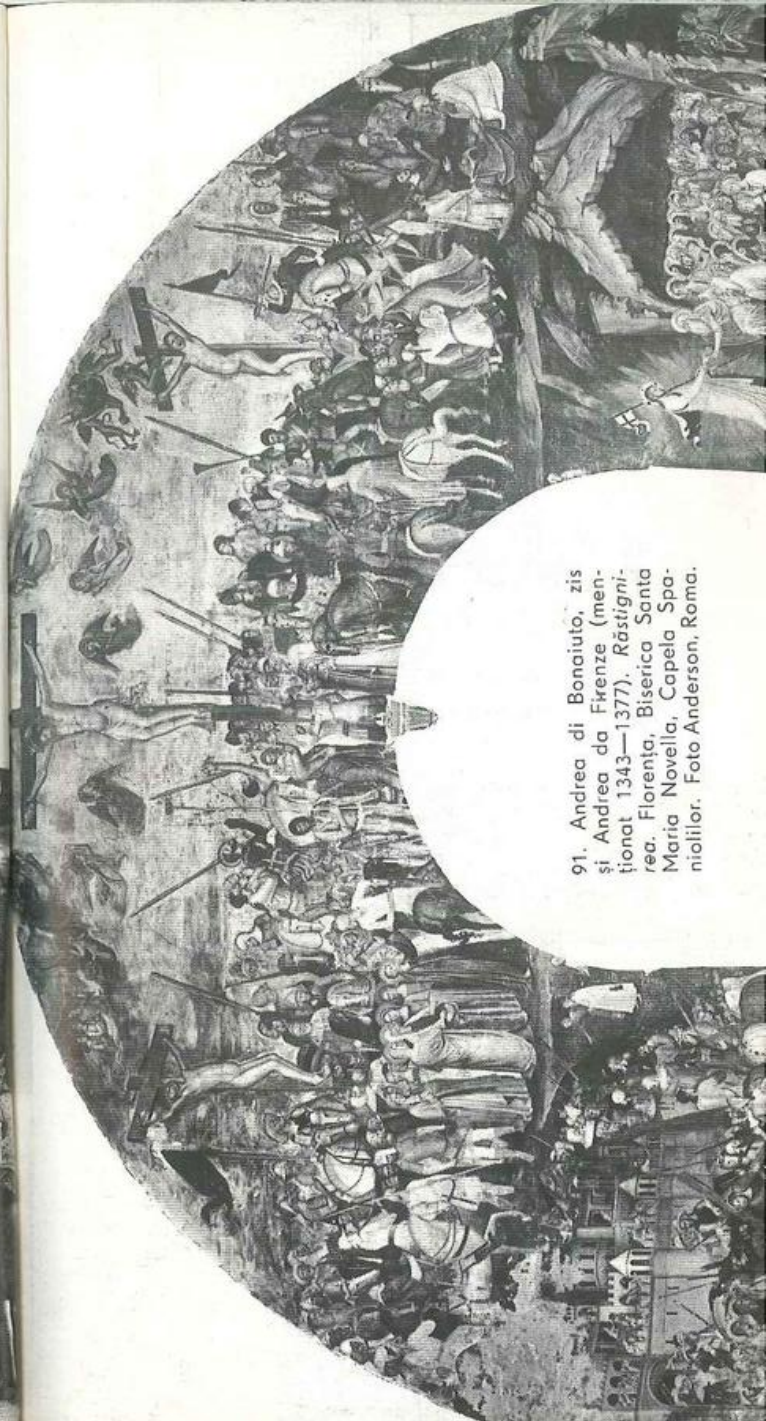
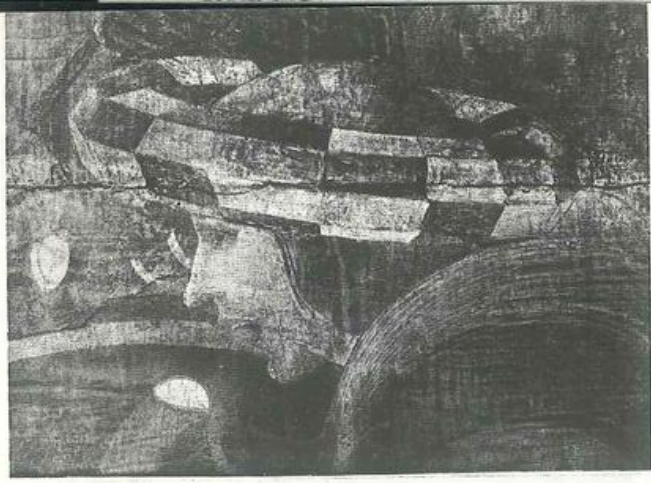
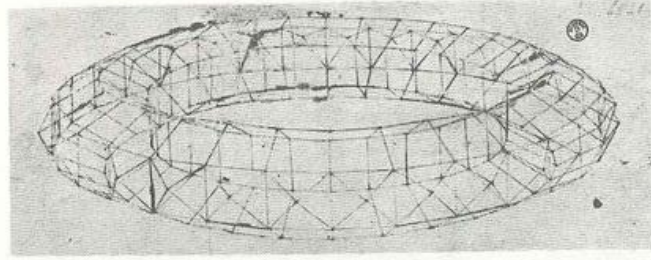
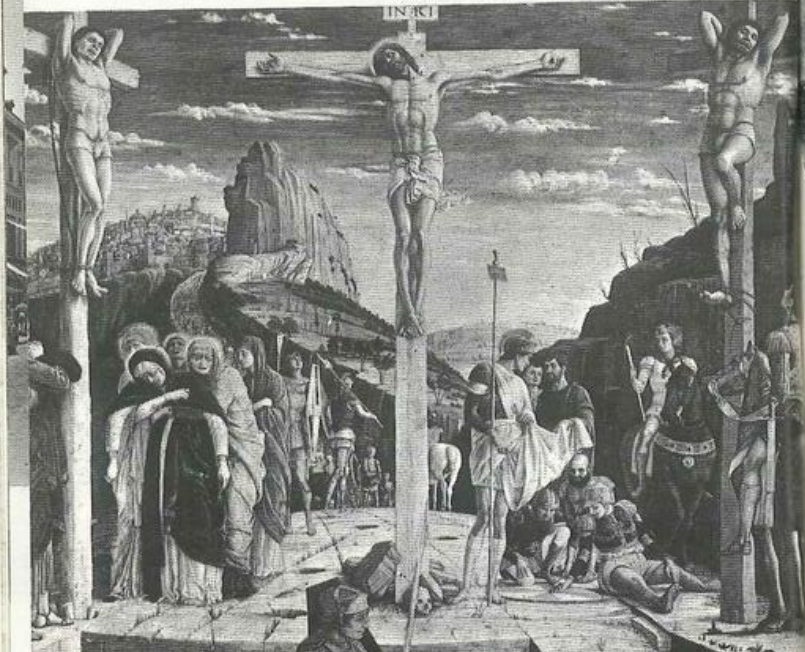
88. Paolo Uccello (1397—1475). *Deruta Sfintului Romano*, detaliu. Paris, Muzeul Luvru. Foto Giraudon.

89. Paolo Uccello (1397—1475). *Studiul de „mazzochio”*. Florența, Galleria degli Uffizi. Foto Soprintendenza alle Gallerie di Firenze.

90. Andrea Mantegna (1431—1506). *Răstignirea*, fragment din predela retablului de la San Zeno, Verona. Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.



91. Andrea di Bonaiuto, zis
și Andrea da Firenze (men-
ționat 1343—1377). Răstigni-
rea, Florența, Biserica Santa
Maria Novella, Capela Spa-
niolilor. Foto Anderson, Roma.



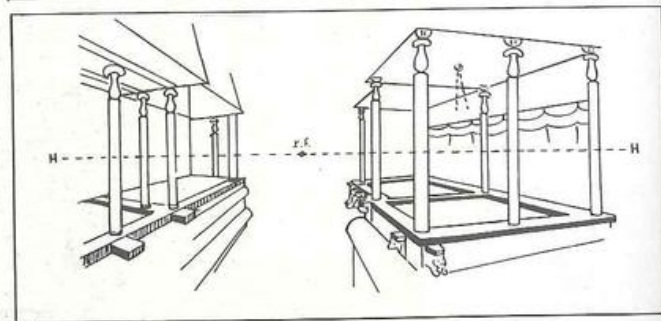
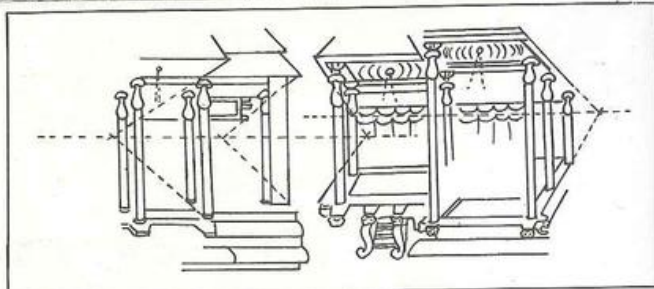
91. Andrea di Bonaiuto, zis și Andrea da Firenze (menționat 1343—1377). Răstignirea, Florența, Biserica Santa Maria Novella, Capela Spagnolilor. Foto Anderson, Roma.



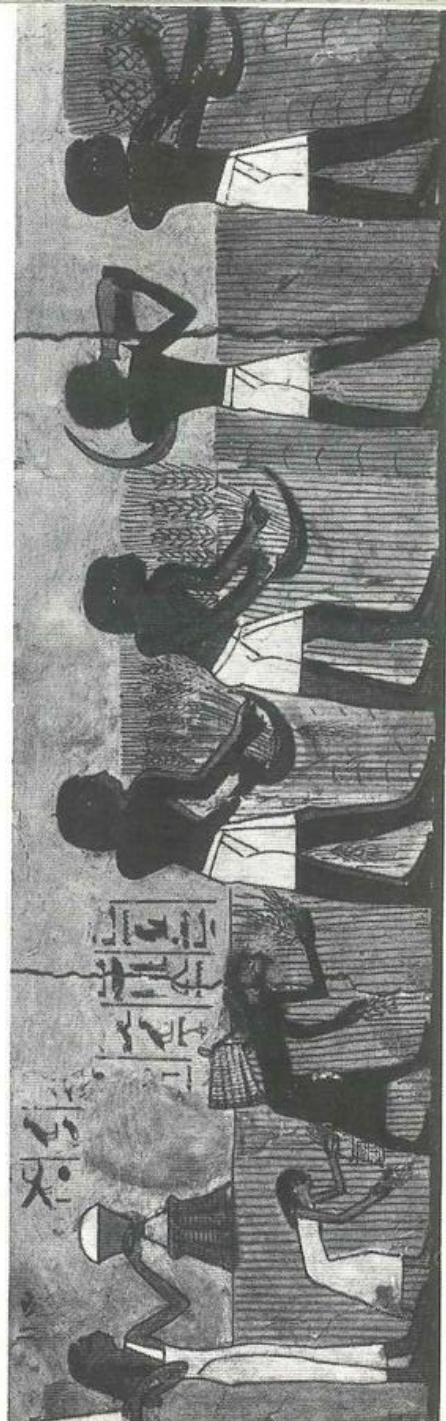
92. Artă romanică.
Coborirea lui Hristos în limb, frescă, detaliu, secolul al XII-lea. Biserica din Tavant (Franța). Foto Held.

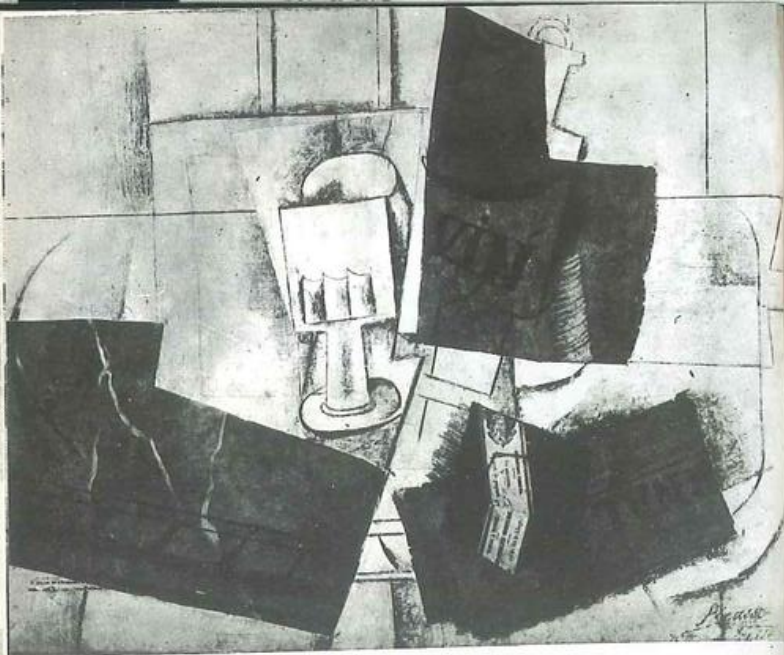
93. *Adjanta* : două edificii în „perspectivă indiană”.

94. *Adjanta* : aceleași edificii văzute în „perspectivă clasică”. Desene de J. Auboyer.



95. Artă egipteană.
Scenă agricolă, epocă tebană, aproximativ secolele al XVI-lea — al XIV-lea î.e.n. Paris, Muzeul Luvru. Foto Bulloz-Viollet.



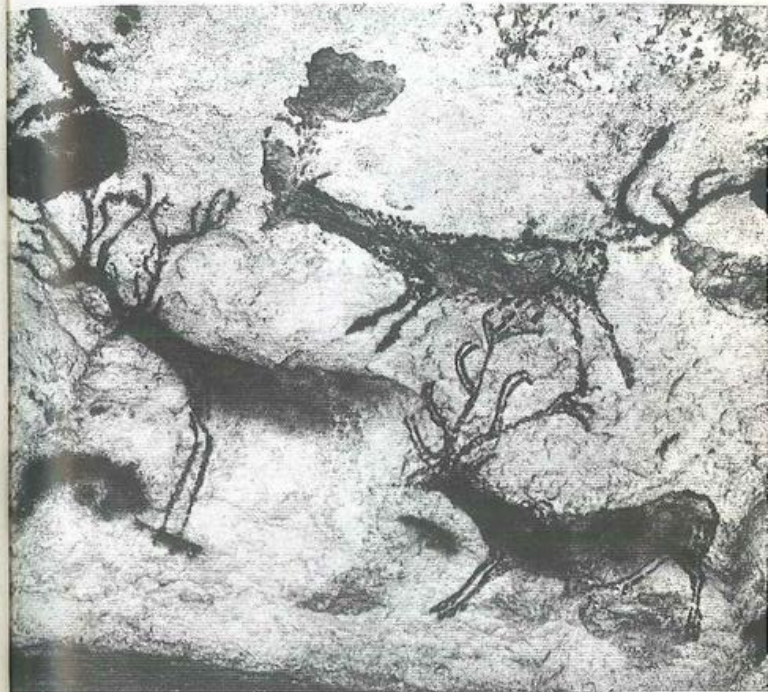
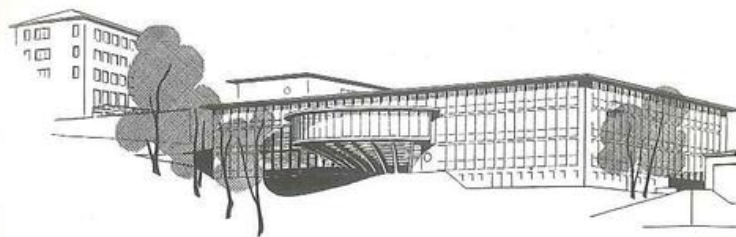


96. Pablo Picasso (1881—1973). *Jurnalul*, colaj. Paris, colecția Dr. Dalsace. Foto Held.

97. Sodoma (1477—1544). *Sfintul Victor*. Siena, Palazzo publico. Foto Anderson, Roma.



98. Piero della Francesca (1410/1420—1492). *Fecioara cu Pruncul*. Milano, Pinacoteca Brera. Foto Held.



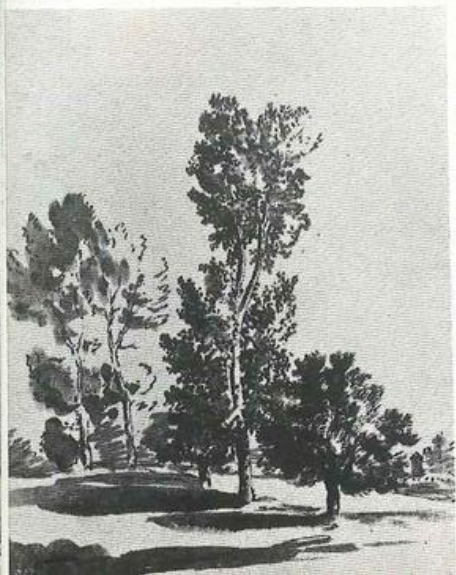
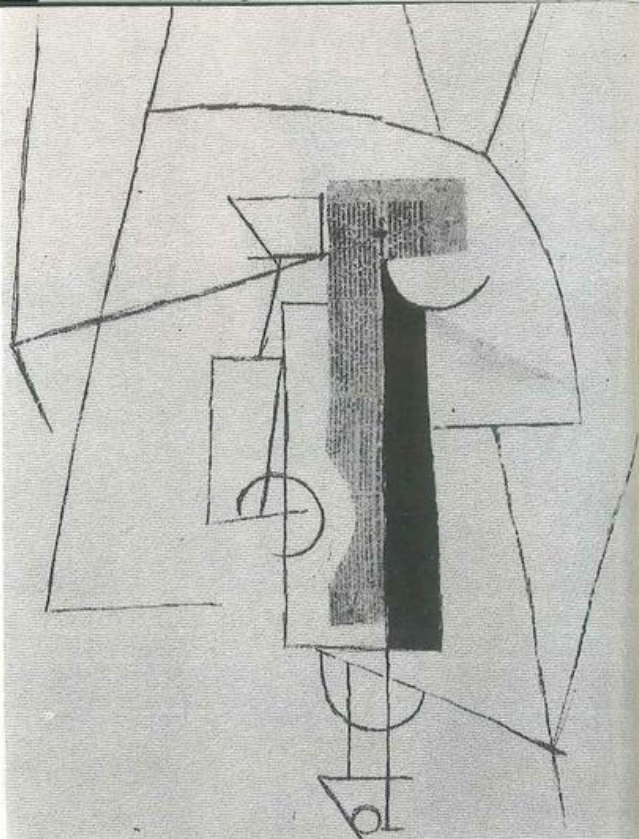
99. „Linia-schemă” a arhitectului...

100. Artă preistorică. *Reni*, detaliu. Grotă de la Lascaux, aproximativ mileniul al IV-lea î.e.n. Foto Archives Photographiques, Paris.



101. Honoré Daumier (1808—1879). *Parada*, desen, detaliu. Colecție particulară. Foto Durand-Ruel.

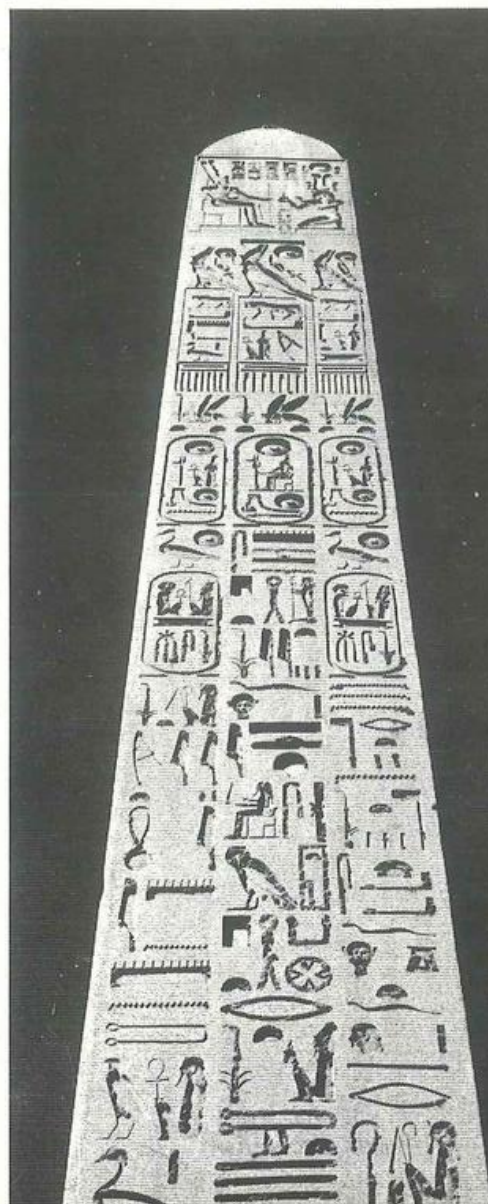
102. Artă etruscă. Askos, secolul al VIII-lea î.e.n. Bologna, Muzeul. Foto Walter Dräyer, Zürich.

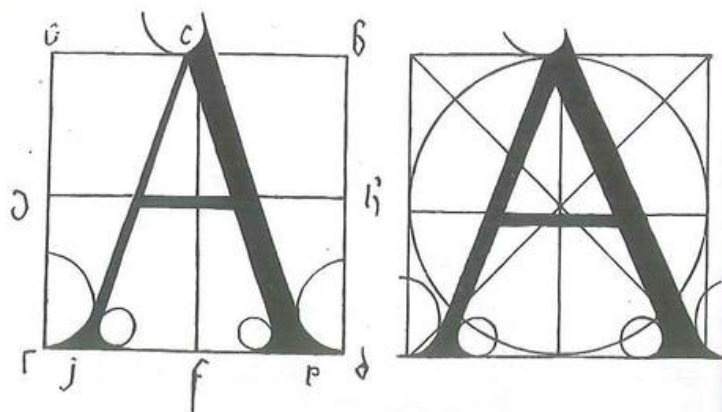


103. Pablo Picasso (1881—1973). *Sticlă și pahar pe un gheridon*, colaj și desen. New York, colecția Alfred Stieglitz. Foto Held.

104. Nicolas Poussin (1594—1665). *Studiu de copaci, peniță și laviu*, Paris, Muzeul Luvru. Foto Held.

105. Artă egipteană. *Obeliscul de la Luxor*, dinastia a XIX-a, secolul al XIII-lea î.e.n. Foto Viollet.

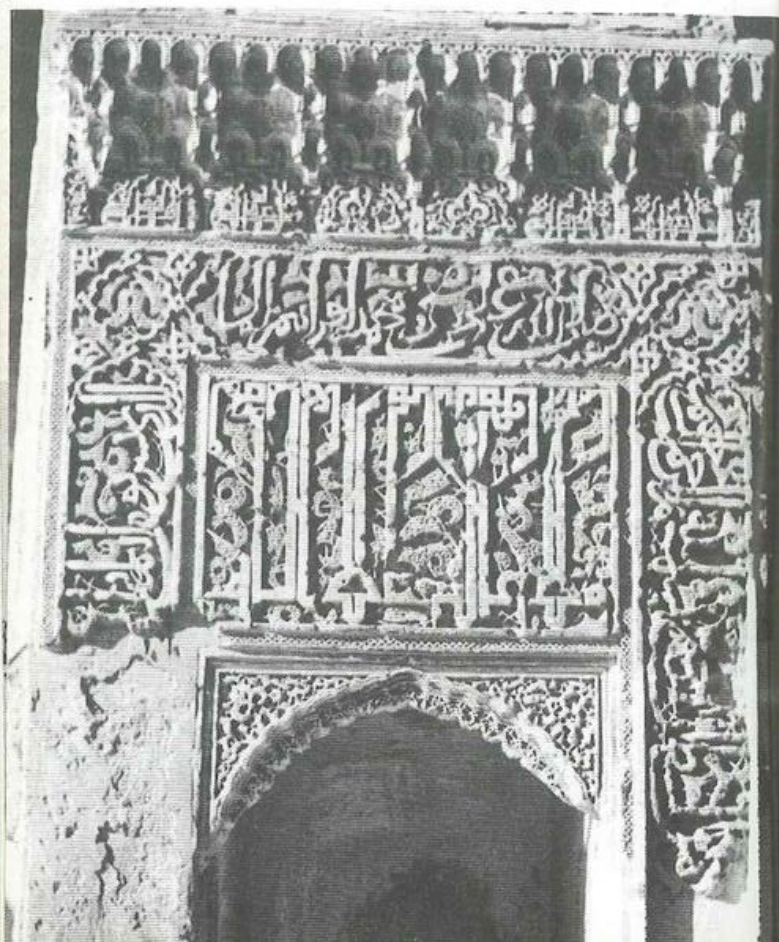




106. Literele lui Dürer (1471—1528) și ale lui Luca Pacioli (secolul al XV-lea).

107. Artă musulmană. Granada, Alhambra, detaliu de la fațadă. Foto Viollet.

108. Artă gotică. Pagină ornată, secolul al XIII-lea. Amiens, Biblioteca. Foto Held.



109. Școala franceză : Hoțul pedepsit, desen, secolul al XII-lea, după André Lhote, *Tratatul despre figură*. Ed. Flourey.



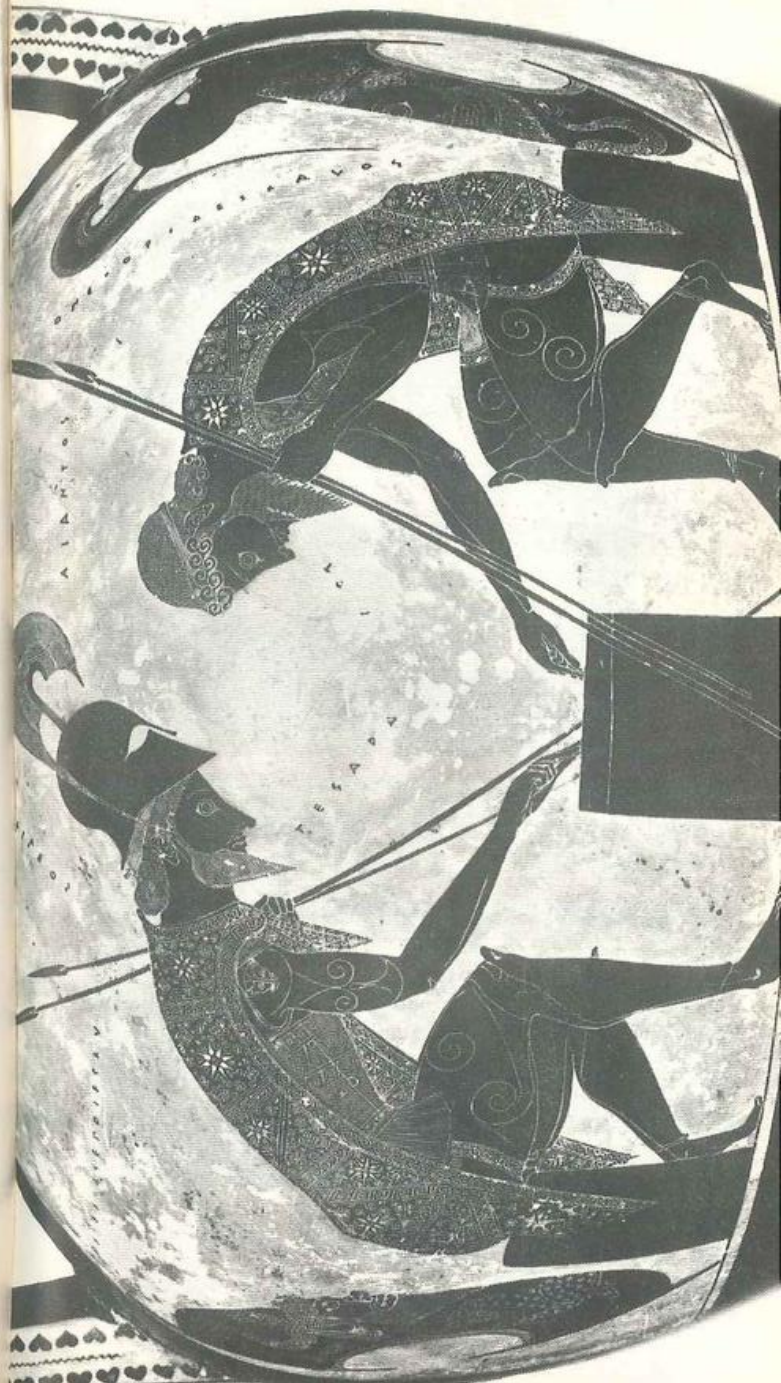
110. *Linia nu este aici decit un simplu pretext...*

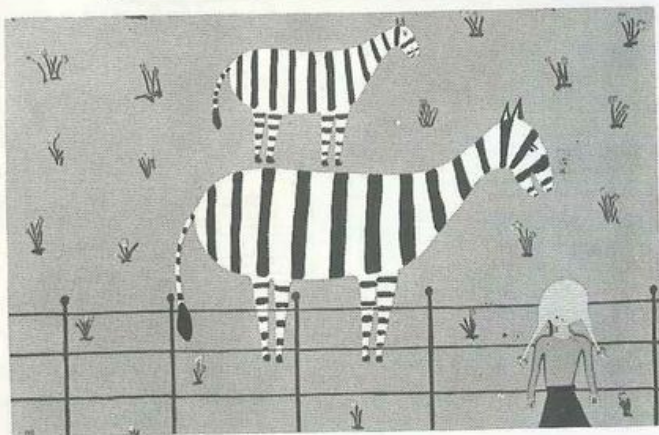




111. Constantin Guys (1805—1892). *Creatură*. Paris, colecția Nadar. Foto Archives Photographiques, Paris.

112. Artă greacă. Amforă atică de Exekias, *Ahile și Aiax*, secolul al VI-lea î.e.n. Roma, Muzeul Vaticanului. Foto Anderson-Viollet.





113. Georges Braque (1882—1963). Desen provenit din carnetele de lucru ale artistului. Foto Verve.

114. Pictura unui copil. Zebre în grădină. Milano, Școala Mazzon.



115. Sub pretext didactic, anumite manuale...

116. Moliciunea cărnii nu este deloc remediată prin linia fermă a desenului. William Strang (secolul al XIX-lea). Pescarul, pointe-sèche.



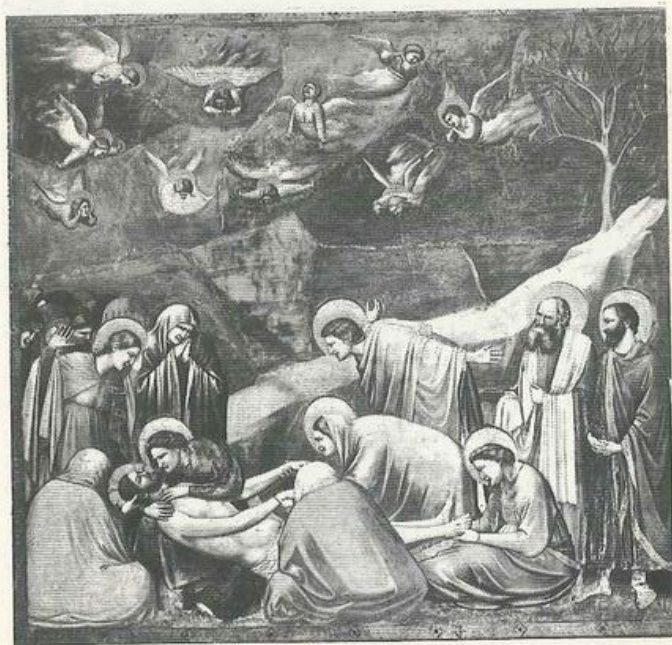
117. Artă chineză. Decupaj.

118. Pentru copil, spațiul și lumina sînt niște abstracțiuni de care se servesc pentru „a cifra” lumea. Lausanne, expoziția de pictură a copiilor, 1957. Foto Held.



119. Maestrul Sfintului Matei. Jeluirea lui Hristos, fragment de crucifix, pe la 1220. Pisa, Museo civico. Foto Alinari.

120. Giotto (1267—1337). *Jeluirea lui Hristos*, frescă. Padova, Capella dell'Arena. Foto Anderson-Giraudon.



121. Atribuit lui Hans Maler (inceputul secolului al XVI-lea). *Portretul postum al Mariei de Burgundia*. New York, colecția Lehman. Foto Held.

122. Frans Floris (1518—1570). *Portret de Iemeie. Goor* (Olanda), colecția Dr. D. Hannema. Foto Zeijlemaker, Zutphen.



123. Jan van Eyck (1385/1390—1444). *Portretul soției artistului*. Bruges, Palatul comunal.

124. Edouard Manet (1832—1883). *Olympia*. Paris, Muzeul Luvru (Jeu de Paume). Foto Held.



Explicația i-a făcut să zîmbească pe savanții care au înlocuit-o cu aceea, mult mai serioasă, a undelor. Dar naivitatea filozofului-poet respecta o intuiție pe care a experimentat-o fiecare dintre noi: pentru noi, viziunea nu se reduce la un fenomen fizic în întregime explicat științific. Ochiul nostru acționează; el revendică, incriminează (albastrul ăsta nu merge cu galbenul ăsta!). Investigațiile sale se multiplică și se rafinează odată cu exercițiul (nu fără motiv se vorbește despre un ochi exersat, un ochi cunoscător). În contact cu arta, ele devin în curînd metodice, orientate fiind de prezența unei valori, care devine pentru om o a doua natură. Deci — și acesta este un câștig prețios — arta nu numai că ne permite să percepem mai mult și mai bine, dar senzația privilegiată la care recurge, asociată cu educația progresivă la care ne invită, ne face să și *participăm*.

Astfel, simțurile noastre au două moduri de a se exercita: fie că se mărginesc să suporte, să înregistreze, fie că intră în joc, intervenind la rîndul lor. Doar în cel de-al doilea caz devine arta o realitate pentru noi, pentru că numai în acest caz contribuim la constituirea ei.

Dar ce înseamnă această afirmație? La teatru, nu încap nici o îndoială că spectatorul, fără a se urca pe scenă, se transformă într-un fel de actor la ridicarea cortinei. Cînd Rodrigue se înfruntă cu contele și îi azvirle în față celebre cuvinte: „La patru pași de aici ți-arăt...”, știu că, așezat fiind în fotoliu, nu sînt decît martorul neputincios al unei provocări la moarte, dar nu pot să mă împiedic ca o parte din mine să nu sară parcă în ajutorul lui Rodrigue, alături de el. Cît ai clipi din ochi, îmi aduc aminte că vrea să se căsătorească cu Chimena, că amîndoi se iubesc, și că dacă moare fie contele fie Rodrigue, fericirea lor este sortită pieirii. Toate acestea îmi răsar în minte dintr-o dată și, mai mult, simt că mă cuprinde

teamă de catastrofa iminentă. Îmi bate inima: gîfii din cauza spaimii; încerc să intervin, să alung catastrofa, să influențez destinul, rol mut dar foarte activ, și care se caracterizează prin aceea că este guvernat de geniul poetic al lui Corneille! Acțiunea dramatică a piesei este astfel dublată de o acțiune dramatică corespunzătoare la spectator și care, *deși imaginară, este atotputernică*. Dacă aceasta nu are loc, reprezentația se reduce la o gesticulație derizorie. O piesă rece este o piesă moartă în fașă.

Pictura ne invită la o participare nu mai puțin activă dar, se înțelege de la sine, de altfel. Acțiunea dramatică este înlocuită de ceea ce s-ar putea numi o *acțiune plastică*. Liniile, culorile și formele sînt în felul lor niște personaje al căror destin se împlinește sub ochii noștri și la împlinirea căruia participăm. Dacă ochiul meu se oprește asupra *Capului de femeie* de Pisanello și nu vede în el decît configurarea unui profil, sînt condamnat să rămîn străin acțiunii plastice pentru care liniile sînt, mai mult decît modelul, subiectul ei, ca și cum în loc să merg să văd *Cidul* la teatru m-aș mulțumi să-i citesc rezumatul; acesta îmi redă destul de bine intriga, dar piesa nu începe să existe decît în cursul reprezentației. Dacă în schimb încep să urmăresc tripla curbă a capului, prima înfășurînd coafura într-un arc de cerc, cea de-a doua arcuind fruntea și limitîndu-i bombarea, cea de-a treia „marcînd aproape în formă de pătrat bărbia excesiv de energică”, și dacă după aceea urmăresc contracurba nasului și reiau una cîte una împletiturile care fac din păr o armătură monumentală, desenul se transformă sub ochii mei: fiecare linie mă face să trăiesc o parte din acțiunea totală care este opera în întregime.

Desigur că nu este vorba de a confunda un tablou cu o piesă de teatru: nimic nu este mai odios decît teatrul în pictură! Este vorba doar de a remarca că amîndouă ne invită la o acțiune

a cărei existență o stabilește fiecare în felul ei, cu colaborarea spectatorului. Așa cum eroismul se întrupează în Rodrigue, sau tragicul în Oedip, liniile, culorile, lumina pot întrupea intimitatea, veselia, blîndețea. În sine, Rodrigue nu înseamnă nimic, cel mult un personaj semi-istoric, semi-legendar. De abia în piesa lui Corneille devine ființă, și capătă un sens. Trăsătura în sine nu înseamnă nimic, dar cîtă vigoare capătă în *Capul de Femeie* al lui Pisanello !

Dacă toate artele se bazează pe o „acțiune“, fiecare are *locul ei propriu în care se revelă* : pentru teatru, acesta este scena. Ați observat oare cît de grea de așteptare este aceasta cînd se ridică cortina ? Goală ? Cituși de puțin ! Mai bine zis, încărcată de toate privirile fixate asupra ei, acoperind-o într-o rețea de fibre vii. Dacă actorul își greșește intrarea sau joacă prost, farmecul se destramă, mimica lui nu mai e decît un șir de strîmbături, decorurile devin o vulgară pînă lipită, spectatorii se simt cuprinși de o jenă subită de care încearcă să scape rîzînd. Dar dacă actorul se arată la înălțimea rolului, forța lui electrizează scena, o însuflețește cu fiecare replică ; cîteva trepte de lemn sînt scara de piatră a castelului lui Macbeth, iar publicul însuși se metamorfozează. Cînd cade cortina, nu scena se golește ci publicul, părăsind sala, o golește.

Prin analogie, se poate spune că suprafața este pentru pictură ceea ce scena este pentru teatru, așteptîndu-și ca și aceasta spectatorii. Cui nu i s-a întîmplat să se apropie de un pictor care, cu șevaletul în față, cutia de vopsele deschisă și penelul în mînă, schițează primele trăsături ale unui tablou ? Curiozitatea își joacă rolul ei. Cum va proceda ? Ce a ales drept model ? Dar curiozitatea nu este totul. Din adîncul ființei se înalță un fel de interogare, de așteptare : ce se va întîmpla ? Ca și cum, aflîndu-se în fața unei pînze albe sau abia schițate, te-ai aștepta să *se întîmple ceva*.

Iată așadar linia, delicată și prețioasă, acea linie care trece de pe zidurile egiptene pe vasele grecești, continuîndu-și jocul în China sau în Japonia. Scurtă și viguroasă, ea susține musculaturile unui Dürer sau pedestrașii unui Urs Graf. Îndulcită, dar fără moliciune, încinge, prin mîna unui Clouet, frunți de regine sau busturi de prințese. Austeră și cărnosă, face dintr-un tors de Matisse un fruct plin de savoare. Culoarea își oferă și ea, la rîndul ei, serviciile : plată, acoperă miniatura cu un lac strălucitor. Dar iată că, asemeni mierei ținute la soare, capătă un fel de miez, translucid la Giorgione, plin de sevă la Rubens, sau, pierzînd orice legătură cu lumina, devine ascetică la primii cubiști.

Sedus de spațiu, omul inventă perspectiva. Figurile i se încadrează imediat, dar nu conturate de linie ca pînă acum, ci înzestrate cu greutatea unui corp care se exprimă prin volum. Odată cu aceasta iau naștere noi ființe, jumătate aeriene, jumătate subterane, poporul umbrelor. Respectînd mai întîi riguros modelul, el va aspira curînd la autonomie. Pictura se luptă cu întunericul învăluitoare al unui Caravaggio, ajungînd în cele din urmă la conflictul tragic la care o aduce Rembrandt. Redusă la robie de Corot, lumina își recapătă libertatea, ca o jerbă de scînteii deasupra unei nicovale, sub mîna impresionistilor. Dar iată că o disciplinează din nou Seurat, iar Rouault o ridică la un nou stadiu de incandescență...

Adevărul este că pictura este un limbaj. Și așa cum nu se poate face un poem de dragoste din suspine, sărutări și mîngîieri, nici pictura nu se poate face cu imagini calchiate după realitate. Poezia nu există decît prin intermediul cuvintelor, pictura prin intermediul formelor. Apelînd la o senzație privilegiată, aceea a liniilor și a culorilor, și la un loc revelator, suprafața, ea se împlinește într-o acțiune plastică la care sîntem invitați să luăm parte. Dar

invitația se referă la mult mai mult. Ca și poezia, pictura este un limbaj înzestrat cu o putere secretă. Zadarnic se tînguie Oedip, impunîndu-și cele mai grele suferințe : tulburîndu-ne, tragedia lui Sofocle ne încîntă ; zadarnic încearcă să ne înspăimînte Hieronymus Bosch cu monștrii săi, operele sale ne trezesc admirația. Dincolo de emoțiile pe care le încercăm datorită poeziei și picturii, frumusețea care le este comună atît uneia cît și celeilalte transformă totul în lumină. Numai arta poate atinge această culme pe care, *emoția odată depășită, dar mai întîi trăită*, devine viziune exemplară, al cărei semn e plenitudinea.

PRECIZĂRI PRELIMINARE

„Moarte subiectului !“ Declarația de război lansată la începutul acestui secol se repercutează pînă în zilele noastre cu ciudate ecouri ! Datorită faptului că academismul îndrăgise peste măsură frumozii războinici executați după moda romană sau odaliscele întinse cu nepăsare pe piei de leopard, s-a crezut prea adesea că este de ajuns să suprimi căștile celor dintii, precum și tunicile țesute cu fir metalic scînteietor sau să elimini brațele prea languroase, colierele și bibelourile odalisceilor pentru ca pictura să-și recapete inocența originară.

În primul rînd pictură, pictură pură, pictură de dinainte de cădere ! Dacă ne-am lua după noii zeloși, n-ar trebui decît să pui în contact un creion cu o foaie de hîrtie, și să le lași toată inițiativa, pentru ca opera de artă să țîșnească în toată încîntarea unei inspirații lipsite de tulburările rațiunii ; iar opera va exista (dovada e pe oît de simplă pe atît de infaibilă) în măsura în care întîlnirea dintre creion și hîrtie îi va da spectatorului convingerea că „nu seamănă cu nimic din ce-am văzut pînă acum“ sau și mai mult dacă „nu seamănă cu nimic din ce s-ar putea vedea pe lumea asta“ !

Alibiul subiectului face astăzi loc altui alibi, nu mai puțin periculos, acela al „non-subiectului“. Cu alte cuvinte, academismul îi

amenință în egală măsură și pe ingenioșii care, simțind de unde bate vîntul, umplu lumea la voia întîmplării cu triumphiuri și punctulețe.

Dacă se definește subiectul ca ceea ce este reprezentat de artist, se lasă să se înțeleagă că pictura are drept scop imitarea unui model, și se ajunge implicit la concluzia (atît de greșită!) că valoarea operei este în funcție de puterea ei de imitare. Dacă se definește „non-subiectul” ca ceea ce nu trebuie să se supună nici unei reprezentări, se lasă să se înțeleagă că pictura are drept scop repudierea imitării naturii, și se ajunge implicit la concluzia (tot atît de greșită!) că valoarea unei opere este în funcție de refuzul oricărei apropiieri posibile de realitate. Se înțelege de la sine că în amîndouă cazurile concluzia este la fel de absurdă. Căci problema nu e de a ne încurca cu false probleme ci de a ști dacă ceea ce a căpătat o formă pe pînză, zid sau hîrtie este de calitate; în ce măsură se poate cunoaște și judeca acest lucru.

68 Între portretul tinerei fete de Auberjonois,
69 tabloul lui Gérard de Saint-Jean înfățișîndu-l
70 pe Hristos și friza etruscă cu căluți din Tarquinia, nu există nici o diferență de fond; cele trei opere se întîlnesc într-un loc care a devenit pentru noi o evidență esențială, acela al picturii. În afara oricărei finalități religioase sau profane, cele trei opere se înrudesesc prin felul în care folosește fiecare limbajul plastic. Desigur aspectul lor diferă prin tehnică, prin ceea ce reprezintă, prin felul de tratare a formelor și de compunere a ansamblului, de folosire a culorilor și de ecleraj, dar în fiecare dintre ele se afirmă aceeași prezență care, deosebindu-le între ele, le înalță la o valoare comună. Limbajul plastic nu este deci altceva decît abordarea de către artist a mijloacelor formale a căror existență se relevă spectatorului prin sentimentul stilului.

Înainte de a începe studiul propriu-zis, să facem cîteva precizări indispensabile.

În mod obișnuit se face deosebirea între pictura propriu-zisă, alcătuită din linii și culori, și desenul¹ care, în ceea ce-l privește, face abstracție de culoare sau nu-i acordă decît un rol secundar. Atîta timp cît se limitează la această explicație, distincția este întemeiată. Dar rareori se întîmplă să nu ducă și la o judecată de valoare, cea mai răspîndită fiind aceea că pictura este mai importantă decît desenul pentru simplul motiv că dispune de resurse suplimentare, în timp ce cerneala și creionul sînt considerate un fel de rude sărace. Dar să privim cu atenție cîțiva centimetri de hîrtie desenată de Jacques Callot și metrii pătrați pictați de un Detaille sau Horace Ver-
net! Ce înseamnă toate acele uniforme reci, în poziții înțepenite, pe lîngă ființele acelea abia sugerate, reduse la starea de siluete dezordonate în lumina unor zori încărcăți de împușcături de archebuză, adevărat drapel al Apocalipsului? Așa cum nici valoarea militară nu depinde numai de abundența mijloacelor, ci de energia și de inteligența luptătorilor, se poate spune că valoarea estetică nu se întemeiază numai pe abundența resurselor ci și pe folosirea inteligentă a mijloacelor de care dispune.

Ceea ce se poate afirma cu exactitate este faptul că artiștii de altădată foloseau desenul mai curînd ca un studiu pregătitor. Așa încît nu-i acordau, și deci nu i se acorda, decît o importanță relativă. Totuși mulți pictori își păstrau schițele, care au ajuns într-un număr destul de mare pînă la noi, ceea ce dovedește în suficientă măsură că erau mai puțin neglijate decît s-ar crede. Lumea și-a dat seama, destul de devreme chiar, de valoarea lor; desenele lui Dürer n-au așteptat ca amatorii de astăzi să și le dispute; erau colecționate încă din timpul vieții sale.

¹ Extindem aici termenul de desen la tot ce nu este restrictiv pictură și, îndeosebi, la tehnicile gravurii.

Chiar dacă desenul poate fi abordat în diferite scopuri : studiu, pregătirea tabloului, nu e mai puțin adevărat că datorită calităților la care recurge este pe picior de egalitate cu pictura. Problema pe care trebuie să ne-o punem în privința lui este deci aceeași : dacă acel „ceva“ desenat are vreo valoare, în ce măsură poate cunoaște și judeca acest lucru ?

72 A doua precizare privește distincția care trebuie făcută între *genuri* : pînă nu de multă vreme, pictura istorică era considerată genul nobil prin excelență. Când Delaroche, după ce executase *Moartea Elisabetei* apoi *Cromwell* deschizînd sicriul lui Carol I, a prezentat și tabloul *Richelieu mergînd în susul fluviului Rhône*, porțile Academiei i se deschiseră larg. Pictorul avea treizeci și patru de ani. Era în anul 1831. Or, cu o jumătate de secol mai

73 tîrziu, cîteva mere de Cézanne pulverizau totul, pe Cromwell, pe Richelieu și chiar numele lui Delaroche, precum și pretinsa ierarhie a genurilor !

Dar trebuie să precizăm această noțiune de gen. Ea are desigur la bază natura subiectului. Astfel, în afară de pictura istorică, mai există portretul, natura moartă, peisajul etc. care derivă toate, mai mult sau mai puțin direct, din pictura religioasă.

Pînă la sfîrșitul Evului Mediu, portretul nu există ca gen autonom în arta creștină. Așa încît primii donatori, ghemuiți în adorația lor, nu se introduc în tablou decît cu cea mai mare discreție : îngenuncheați într-un colț, abia dacă îndrăznesc să-și ridice ochii din pămînt. Dealtfel, pentru a marca prăpastia care îi desparte de figurile divine, au grijă să fie reprezentați la o scară mai mică. Dar umilința se uzează odată cu trecerea timpului și, în preajma Renașterii, donatorii nu mai șovăie să rivalizeze cu sfinții, cu Fecioara sau cu Hristos, cel puțin în privința taliei. În timpul Renașterii, îndrăzneala lor nu mai cunoaște margini ; ce poate fi mai surprinzător decît să ni-i închipuim pe

un Ghirlandajo sau un Gozzoli distribuindu-le comandatarilor lor rolurile femeilor sfinte sau ale regilor magi !

Dar, în ciuda acestei emancipări, se va păstra încă multă vreme sentimentul că pe lîngă pictura religioasă pictura profană este nedemnă, și pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea nu i-ar fi trecut nimănui prin cap să compare o *Răstignire* cu un coș de prune, fie el și de Chardin !

Marele public suportă mai ușor astăzi ideea că o compotieră sau o chitară pot fi mai importante decît un chip uman ? Chiar dacă face un efort real ca să o accepte, simte o rezistență surdă în fața ei, greu de învins. „Cum adică ! figura umană nu are oare ceva 74 în plus față de un castron sau de niște pești !...“ 75

Una din descoperirile epocii noastre, pregătită de altfel de tot ceea ce o precede, este că nici un obiect nu are, în cadrul artei, mai mare valoare decît altul. Atenție, însă : a trebuit mult timp (și mai trebuie încă) pentru ca această evidență să ajungă în conștiința oamenilor.

Concluzia care se impune este deci că, dacă este util și legitim să se păstreze noțiunea de genuri, nu trebuie să vedem în ea decît o formă de exprimare mai comodă, care exclude orice *prezumție de valoare*. Peisaj, natură moartă, portret, pictură de gen, marină, compoziție, nici una nu valorează prin ea însăși, ci prin ceea ce este artistul în stare să facă din ea.

Se pot extinde aceste puncte de vedere la problema distincției dintre tehnici : pictură murală, mozaic, vitraliu, miniatură, pictură de șevalet. Căci în loc să se vadă în aceasta o nevoie de clasificare, se ajunge fără nici o chibzuință să se presupună că diferitele tehnici sînt mai mult sau mai puțin perfecte unele în raport cu celelalte ; iar de aici erorile de judecată se țin lanț... Cîtor oameni nu li se par reci mozaicurile din Ravenna în ciuda faptului că fac eforturi ca să se entuziasmeze ? Desigur, nu-și precupețesc admirația pentru acei artiști

anonimi a căror pasiune a mers pînă într-acolo încît să adune atîtea cubulețe pentru a acoperi pereții de la Sant'Apollinare Nuovo, dar aplaudă mai curînd performanța decît opera în sine.

În rest, li se pare că mozaicul este o artă care poartă în mod supărător amprenta epocii în care a înflorit: oare Europa n-a fost în secolele al V-lea și al VI-lea în mîinile barbarilor!

77 Ce altceva se întîmplă cu vitraliul? Nu este și el, la rîndul lui, pentru atîția oameni, obiectul unor prejudecăți? Și deși se consideră că este *de bon ton* să lauzi vitraliile din timpul Evului Mediu, publicul le preferă în general pe cele care le-au urmat, a căror îndemîinare de execuție, după cum s-a observat, îi trezește admirația spontană.

Trebuie deci să tragem concluzia că *diferitele tehnici nu au valoare în sine; doar stilul, adică felul în care este folosit limbajul plastic de către artist în condițiile fixate de fiecare dintre ele, poate să le dea valoare.*

O ultimă precizare: cuvîntul stil, ca aproape toate cuvintele vocabularului estetic, este plin de echivocuri, sau mai bine zis noi sîntem aceia care, din lipsă de discernămint, facem greșeala de a folosi același cuvînt pentru a desemna lucruri diferite.

Dacă pun alături cîteva tablouri religioase de Rafael, nu se poate să nu-mi dau seama de anumite trăsături comune: epurarea desenului, gruparea personajelor, eleganța compoziției, tonalitatea dominantă deschisă, materia fluidă, *tușa ușoară...* În legătură cu orice pictor, examinarea operelor lui duce la aceeași constatare. Fiecare artist are deci stilul lui, prin care se înțelege felul lui de a picta, de a trata subiectul, formele, suprafața, liniile și culorile, într-un cuvînt tot ceea ce deosebește maniera lui de cea a altui artist.

Dacă după aceea compar operele unui Rafael sau ale unui Michelangelo cu cele ale primitivilor care i-au precedat, îmi dau seama că

cele ale artiștilor renascentiști, în ciuda unor deosebiri evidente, posedă o serie de trăsături comune. În acest caz, cuvîntul stil desemnează caracteristicile particulare ale picturii unei epoci. Față de accepțiunea dinainte, aceasta cuprinde caracteristici mai generale dar care, ea și în cazul stilului individual, se referă la tratarea subiectului, a suprafeței, a culorii și a liniei.

Se constată însă că rareori spiritul se limitează la atît și nu se lasă sedus de ideea unei ierarhii. Pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a predominat părerea, la care chiar și astăzi mai aderă încă o mare parte a publicului, că stilul Renașterii este punctul de perfecțiune al picturii. În această perspectivă, toate operele care preced secolul al XVI-lea sînt considerate în egală măsură primitive, adică opere cărora le lipsește ceva, tocmai perfecțiunea mării epoci.

Din fericire, acest tip de aberații este din ce în ce mai rar. Datorită răspîndirii cărții de artă, pretutindeni începe să se impună evidența că diferitele stiluri nu sînt gradele unei singure și unice scări de valori, treapta supremă fiind arta Renașterii, ci că fiecare stil este în sine și pentru sine o scară de valori. Astfel, ca și genurile și tehnicile, *stilurile nu au valoare exclusivă prin ele însele; fiecare are valoarea pe care o datorează felului în care s-a folosit limbajul plastic într-o epocă istorică determinată.*

Așa cum în toate literaturile se poate distinge un anumit număr de genuri: poezie, roman, teatru, care se caracterizează fiecare printr-o tehnică deosebită, dar care toate se întîlnesc într-o anumită formă de calitate, calitatea literară, tot astfel pictura cuprinde anumite tehnici: mozaic, vitraliu, pictură murală, miniatură, pictură de șevalet, care se caracterizează fiecare prin mijloacele lor diferite dar se întîlnesc într-o anumită formă de calitate, calitatea plastică. Totodată, așa cum poezia, roma-

nul și teatrul cuprind narațiuni, descrieri, portrete, tot astfel mozaicul, pictura de șevalet și vitraliul cuprind „genuri”: portretul, peisajul, natura moartă; dar așa cum romanul nu pune în umbră poezia, pictura de șevalet nu poate distruge vitraliul. Adevărul este că unele genuri înfloresc mai mult în anumite epoci, ca și tehnicile, dar toate contribuie la îmbogățirea genului uman, exprimându-l de fiecare dată sub forme noi.

Se poate defini stilul? Nu, dacă avem pretenția de a-l închide într-o formulă; da, dacă ne mărginim să spunem că *diferă* de limbajul obișnuit. Acesta are drept scop vehicularea gândirii pentru a o transmite cât mai comod posibil; scopul lui este comunicarea; funcția lui este colaborarea socială¹.

Limbajul artei, în schimb, nu se reduce nici odată la simpla comunicare. El nu se mulțumește să treacă ceva în conștiința altuia: *el o modifică provocând în ea o emoție datorată chiar felului în care acționează*. Funcția lui nu se limitează la stabilirea unei colaborări sociale, ci la transmiterea unei expresii durabile.

¹ „Actul de comunicare este actul prin care un individ, cunoscând un fapt perceptibil asociat cu o anumită stare de conștiință, și anume o dorință de colaborare, realizează acest lucru pentru ca un alt individ să înțeleagă scopul acestei comportări și să reconstituie în propria lui conștiință dorința primului individ” (Eric Buyssens, *Les Langages et le Discours*). Vom reveni de altfel asupra acestor probleme fundamentale pe care ținem să le abordăm.

CONDIȚIILE UNEI ARTE DE A VEDEA

Odată făcute aceste precizări, îți dai seama că citirea unui poem sau privirea unui tablou sînt două operații la fel de exigente. Nici dorința, nici bunăvoința nu sînt de ajuns; mai trebuie și o pregătire în care să se îmbine inteligența și sensibilitatea precum și o anumită experiență.

Așadar, se poate vorbi despre o artă de a vedea? Da, cu condiția de a nu uita că aici cuvîntul artă este folosit în lipsa unui termen mai corect; de fapt, el nu desemnează o activitate al cărei scop este de a produce un obiect, ci o activitate sinonimă cu priceperea. Astfel, arta cîrmaciului (exemplu îndrăgit de Socrate) nu este un ansamblu de cunoștințe teoretice, ci ceea ce-l face pe cîrmaci iscusit în conducerea corăbiei. Tot astfel, arta de a vedea reprezintă ceea ce dezvoltă la spectator *aptitudinea* de a înțelege o operă de artă și de a o aprecia.

Stăpîni pe această definiție, să ne așezăm în fața a două opere reproduse în această carte, *Fecioara printre stînci* de Leonardo da Vinci și *Lectura* de Matisse, și să începem prin examinarea celei dintîi, capodoperă universal recunoscută.

În primul rînd, ce vîd? După cum o arată titlul tabloului, un anumit subiect: într-o grotă care se deschide în fund, printre stînci, sînt

III
78
IV
79

adunate patru personaje : Fecioara, ținându-l în brațe pe sfântul Ioan Botezătorul copil ; ingerul, cu degetul arătător întins, alături de copilul Iisus care binecuvîntează. Iată ce afirmă Michel Florisoone în legătură cu acest tablou în nota propusă tuturor vizitatorilor muzeului Luvru : „Tabloul ilustrează după cît se pare, un episod povestit de unele evanghelii apocrife în care se povestește miracolul muntelui care s-a crăpat în două pentru a-i da adăpost sfin-tei Elisabeta și sfîntului Ioan care fugeau de persecuțiile lui Irod, apoi vizita pe care le-a făcut-o în această grotă copilul Iisus adus din Egipt de un inger, în sfîrșit adoptarea micu-țului Ioan (sfîntul Ioan Botezătorul) orfan de către Maria“. Ne ajută aceasta să vedem mai bine tabloul ? Cîtuși de puțin ; cel mult, aceste indicații ne ajută să identificăm personajele și să înțelegem motivele prezenței lor în acel loc.

Asemenea informații, a căror utilitate ar fi zadarnic să o negăm aici, sînt departe de a ne fi totdeauna necesare. În fața unui tablou care se cheamă *Bunavestire*, oricare se așteaptă să o afle pe Fecioara Maria de o parte și pe arhangelul Gabriel în partea cealaltă. Pinza lui Matisse se intitulează *Lectura*. Nu e deloc nevoie să se identifice cele două femei ; car-tea deschisă pe care o ține cea din dreapta îi justifică titlul. De cele mai multe ori, tabloul poate să renunțe și la acesta : peisaj, natură moartă, portret sînt denumiri suficiente. A vedea operele pictate nu se confundă deci în nici un caz cu *faptul* de a înțelege ce repre-zintă ele ; arta spectatorului constă în *aprecie-rea operelor în funcție de valoarea lor plastică*.

Acum trebuie însă să fim prudenți. De obi-cei sîntem tentați să înlocuim expresia *valo-a-re-a plastică* cu cuvîntul frumusețe. Or, acest cuvînt, mai mult ca oricare altul, poate da naștere la echivocuri.

Pentru majoritatea oamenilor, frumusețea este legată de un anumit tip de care nu poate scăpa. Dacă s-ar pune la vot *Fecioara printre*

stînci și *Lectura*, majoritatea sufragiilor s-ar pronunța cu siguranță pentru cea dintîi. (Nu ne interesează însă dacă opera lui Leonardo da Vinci este efectiv mai valoroasă decît cea a lui Matisse.) Dar, dacă cei care au votat ar putea fi întrebați pentru ce și-au dat votul pentru Leonardo da Vinci, ne-am putea desi-gur aștepta ca în mare comentariile să se rezume cam la atît : „În *Fecioara printre stînci* totul este mai bine desenat, mult mai bine redat... *Lectura* pare mai degrabă o schiță cu femeile acelea făcute în bătaie de joc, cu fața turtită, priviți mîinile, ce neglijent sînt pic-tate !...“ (Ah ! mîinile, acest criteriu infailibil al artei !)

Așadar, nici nu-și dau seama de nedreptatea pe care o comit. Ferice de acela care se poate lăuda că a văzut vreodată frumusețea ! Arta noastră de a vedea conține deci un avertis-ment : nu judecați frumusețea unei opere după ideea pe care v-ați făcut-o în legătură cu fru-mosul, ci acceptați evidența pe care ne-o impun în această privință natura și arta dimpreună : *formele frumuseții sînt diverse*.

Cei nerăbdători se vor enerva : nu este oare mai simplu să decretăm, odată pentru tot-deauna, că orice este frumos sau că orice este urît ! Decît să începem niște discuții inutile cu ei, să-i invităm mai bine să privească *Fecioara printre stînci* și *Sfînta Familie* de Bernardino Luini, *Odalisca* lui Matisse și una din pinzele atît de numeroșilor lui imitatori, și să-i întrebăm pe acești nerăbdători dacă, de bună credință fiind, mai pot susține că în lipsa unei frumuseți tip toate operele sînt valoroase ! Chiar dacă nu există o frumusețe tip — vor concede ei desigur —, chiar dacă operele de artă exprimă forme de frumusețe diferite, nu este mai puțin adevărat că se deo-sebesc între ele printr-o *calitate variabilă*, care poate fi judecată prin raportarea la lim-bajul plastic ales.

Să examinăm acum mai de aproape *Fecioara printre stînci*, comparînd-o cu *Lectura* lui Matisse! În opera lui Leonardo, ceea ce izbește de la bun început este unitatea ambianței. Ființele și obiectele par scăldate într-un fel de atmosferă invadată de umbră, din care nu ies la suprafață decît anumite părți ale corpului sau anumite părți ale peisajului. Aceasta nu înseamnă că culorile lipsesc: roșul, verdele, albastrul și galbenul cafeniu se îmbină, dar ca și cum artistul le-ar fi pus o surdină.

A trece de la Leonardo la Matisse e ca și cum ai sări de la amurg la soarele amiezii. Aparent, culorile sînt aceleași; iată roșu, verde, albastru; cît privește galbenul cafeniu, acesta s-a divizat în galben și în cafeniu. Asistăm însă la un fenomen mult mai important decît trecerea de la penumbră la lumină. Pentru Matisse, culorile devin elementul ordonator, așa cum sînt nuanțele pentru Leonardo (cu alte cuvinte, la acesta culorile sînt tratate nu în sine, ci în funcție de gradul lor de intensitate luminoasă). Pictura suferă o transformare completă.

La Leonardo, carnea copiilor devine prilejul unei modulații care dă naștere unui contur delicat, modelul temperat de *lo sfumato*, ostil reliefului prea pronunțat. La Matisse, unde intensitatea luminii este pretutindeni egală, culorile se întind pe suprafețe sau prin pete, fără ca nici unul dintre corpuri să se răsucească sau să schițeze măcar o mișcare de răsucire. Într-adevăr, exigența culorii pure este incompatibilă cu modelul, deoarece acesta, după cum vom vedea în amănunțime mai tîrziu, înseamnă o alterare a culorii. De aceea corpul celor două femei care citesc este obligatoriu aplatizat în timp ce la personajele lui Leonardo, din aceleași motive, capătă un volum înfloritor. Or, aceasta se armonizează cu necesitatea modelului, mai are drept consecință și organizarea spațiului într-o anumită adîncime: copilul Iisus este în prim plan, sfîntul Ioan

Botezătorul și îngerul din dreapta în cel de-al doilea, iar Fecioara în al treilea; în arier-plan se află peretele de stîncă cu deschiderea lui spre depărtări.

La Matisse, recurgerea la profunzime, ca și recurgerea la modeleu sînt lucruri la fel de imposibile. Într-adevăr, el este obligat să aducă fundalul în prim plan. De fapt, tapițeria, drept-unghiul verde și desenul ușii sînt aproape în aceeași linie cu cele două femei.

Este oare de ajuns să pui culorile unele lîngă altele? Se înțelege de la sine că organizarea spațială la Matisse este la fel de elaborată ca și la Leonardo, dar cu alte mijloace. În raport cu verdele din fund, care este o culoare rece, galbenul rochiei (culoare caldă) dă impresia de a fi „mai în față“. Pentru ca totuși acesta să „nu avanseze prea mult“, pictorul a îmbrăcat-o pe cea de-a doua femeie în albastru (culoare rece), care „reține“ galbenul. Astfel spațiul se poate construi fie cu ajutorul valorilor, ca la Leonardo, fie cu ajutorul culorilor, ca la Matisse. Acesta mărește consistența spațiului, recurgînd la culori complementare: roșul tapițeriei, roșul rochiei din dreapta, verdele din fund și cele două plante de o parte și de alta a femeilor se întăresc completîndu-se, precum și galbenul și albastrul rochiilor.

În *Fecioara printre stînci* nu există nici o parcelă de tablou care să nu fie pictată. Cel mai mic „gol“ ar însemna o fisură și ar „destrăma“ țesutul continuu al nuanțelor. Dimpotrivă, Matisse își impune chiar să păstreze niște „borduri“ pentru a da culorilor cea mai mare intensitate. Alburile nu sînt deci nici goluri și nici scăpări, ci intervalele necesare între timpii tari care sînt culorile.

Să vedem acum și cum este tratată expresia chipurilor. În ciuda literaturii atît de abundente în legătură cu celebrele zîmbete ale lui Leonardo, nici o figură, privită de aproape, nu exprimă un sentiment precis, nici cea a Fecioarei, nici cea a pruncului Iisus. Adevărul e că

folosirea *sfumato-ului* ca și a valorilor nu prea este compatibilă cu accidentele provocate de expresia psihologică și nu s-ar potrivi cu mimica prea accentuată. Așa încît, atunci cînd Leonardo pictează o scenă dramatică, nu se mulțumește cu modificarea fizionomiei personajelor ci își *schimbă tehnica și stilul*, după cum o demonstrează cunoscutul tablou *Cina cea de taină* de la Milano. Modularea formelor legată de pictura în ulei este înlocuită în frescă de compoziția masei. Atmosfera din *Fecioara printre stînci* face loc unui desen hotărît care „blochează” personajele. În loc să se acomodeze trecerilor subtile, culorile deschise sau închise tind să se opună, introducînd, prin însăși opoziția lor, climatul propice dramei. Se transformă nu numai expresia chipurilor ci și modul în care sînt tratate. În raport cu capul plin de armonie al îngerului, capul apostolului este cu bună știință simplificat. Pînă și maniera de a pune culoarea este schimbată. În *Fecioara printre stînci*, tușa este de mare finețe, în timp ce în *Cina cea de taină* penelul devine foarte îndrăzneț. Leonardo da Vinci știe deci să folosească uleiul sau tempera în funcție de subiectul pe care îl tratează și se ferește să facă din *Fecioara printre stînci* o frescă sau din *Cina cea de taină* un tablou de șevalet.

Pentru Matisse, la care totul este ordonat în funcție de culoare, rațiunile plastice nu sînt mai puțin exigente. Hotărîrea pe care o ia de a afirma suprafața este incompatibilă cu o mimică psihologică, care ar implica volumul; așa încît se mulțumește cu cîteva trăsături care, pe suprafața colorată a chipului, joacă rolul unor ornamente asemănătoare motivelor de pe tapiserie și liniilor albastre din spatele plantei verzi.

Să mai privim o dată compoziția; este la fel de fermă la cei doi pictori și prezintă chiar o tulburătoare similitudine: tabloul *Fecioara printre stînci* se structurează ca o piramidă

al cărei vîrf este capul Fecioarei iar fețele laterale sînt sfîntul Ioan Botezătorul și îngerul din dreapta. La Matisse, al cărui stil respinge profundimea, piramida devine triunghi, vîrfurile fiind ocupate de femeia în galben, unghiul din dreapta de femeia în albastru și unghiul din stînga de planta verde de pe gheridon (această plantă are, în raport cu compoziția, aceeași funcție pe care o are sfîntul Ioan Botezătorul în stînga tabloului; așa cum femeia în albastru are, tot în raport cu compoziția, aceeași funcție cu grupul îngerului și al pruncului Iisus).

Pînă și cele două fundaluri prezintă o serie de asemănări: stîncilor căscate care se deschid spre depărtări le corespunde la Matisse tapiseria cu petele sale de albastru încercuite cu roșu. Masa întunecată din spatele Fecioarei devine dreptunghiul verde pe care se detașează capul femeii în galben. Petele de lumină ale stîncilor care însuflețesc opacitatea umbrei devin în *Lectura* găitanul deschis la culoare care înconjoară părul negru. În sfîrșit, partea dreaptă a fundalului dezvăluie o preocupare de aceeași natură la cei doi pictori; stîncii care acoperă cerul din opera lui Leonardo îi corespunde planta verde din fața ușii.

Este evident că asemenea analogii nu trebuie impuse la extrem, dar dat fiind că în cazul de față se dezvăluie de la sine, neglijarea lor ar însemna o adevărată rea-voință. Ele ne ajută să punem în lumină această evidentă, dintotdeauna neînțeleasă, că frumusețea nu depinde de imitarea unei frumuseți tip, ci de folosirea unei expresii prin limbajul plastic.

Pe acest plan, se poate spune că atît *Fecioara printre stînci* cît și *Lectura* sînt opere în egală măsură desăvîrșite. În timp ce Leonardo da Vinci ordonează totul în funcție de ambianța de culori care decurg din jocul de valori acordate *sfumato-ului*, Matisse ordonează totul în funcție de culoare, pe care o supune unei

lumini egal intensă. Fiecare dintre cele două proiecte are ca efect de a-i da operei o fizionomie care îi e proprie, și de a transforma personajele, obiectele, formele, desenul, repar-tizarea suprafeței, culorile și chiar tușa. În concluzie, pentru a simplifica lucrurile, se poate spune că Leonardo da Vinci își desfășoară for-mele în adâncime cu ajutorul unor valori care se întrepătrund, în timp ce Matisse și le reduce la plan cu ajutorul culorilor juxtapuse. Com-poziția piramidală a primului devine compo-ziție triunghiulară la cel de-al doilea. Unul se exprimă în spațiu, celălalt în suprafață.

A vedea operele pictate înseamnă deci a le căuta sensul și valoarea în funcție de felul coerent dar diferit în care este folosit limbajul plastic ale cărui figuri exemplare sînt.

Așa cum cîrmaciul își conduce corabia, spec-tatorul își conduce judecata. Atît pentru unul cît și pentru celălalt, există o cale de urmat, alte căi de evitat. Dar în timp ce cîrmaciul este amenințat de stînci submarine și de furtună, spectatorul se expune, contrar aparențelor, la primejdii mai mari; să pieri din cauza elemen-telor naturii este scuzabil, dar nimic nu poate scuza căderea în prejudecată din propria ta greșeală, înșelîndu-te pe tine însuși.

Trebuie să o spunem fără teamă: arta de a vedea cere și punerea în practică a anumitor calități morale. Prima este *disponibilitatea la simpatie*, care înseamnă o atitudine de des-chidere a inimii și a spiritului față de operele de artă și nu o refuzare a lor. Oricît de mare ar fi surpriza încercată, trebuie să avem răb-darea de a ne spune: „Se poate să am de-a face cu ceva cu care nu sînt obișnuit și ca acest ceva să aibă valoare; să încerc să-l des-copăr, chiar dacă pentru aceasta trebuie să renunț la unele idei de-ale mele...“. Discursu-rile pline de extravagantă ale atîtor critici cu privire la Cézanne ar trebui, dealtfel, să ne determine să facem din simpatia noastră atît o calitate morală cît și o problemă de precauție.

Cea de-a doua calitate va stîrni desigur zîm-betul, deoarece este vorba pur și simplu de cînte! Totuși, într-o acțiune ca a noastră e vorba mai puțin de a hotări odată pentru tot-deauna că sîntem cîntiști, cît de a *ști cum se practică cîntea*. Vom avea pe larg prilejul de a ne da seama că nu e ușor!

În încheiere, să încercăm să precizăm felul în care e mai bine să procedăm pentru a aborda o operă de artă: trebuie deci, mai întîi, să vedem ceva (dar de data asta nu ne vom mai complica cu subiectul!). Reluînd compa-rația de mai sus dintre opera lui Leonardo și cea a lui Matisse, observ că punctul de pornire a fost, în *Fecioara printre stînci*, sentimentul unei ambianțe luminoase care ordonează dife-ritele tonalități, iar în *Lectura* armonia de culori dusă pînă la o egală saturație. Acest punct de pornire ține de intuiție, în sensul în care acest cuvînt desemnează, după Poincaré: „*Facultatea care ne învață să vedem*¹; fără ea, se mai adaugă, geometricianul ar fi ca un scrii-tor foarte tare la gramatică dar lipsit de idei“. Într-adevăr, doar intuiția are puterea de a surprinde direct și imediat lucrurile. Ea trebuie însă să fie și controlată. „Prin intuiție, preci-zează Poincaré, se poate inventa“, cu alte cuvinte, *se găsește ceea ce e de găsit*, se des-coperă.

Controlul este asigurat de *reflecție* care, spre deosebire de intuiție, este o cunoaștere indi-rectă. Astfel, în tabloul lui Matisse, doar prin intuiție „simt“ importanța determinantă a culorilor, echilibrul tonurilor, așa cum în *Fecioara printre stînci* „simt“ că ambianța de culori este fundamentul operei. Intuiția se manifestă printr-un sentiment global care ne cuprinde în întregime. La rîndul ei, reflecția procedează pe etape și cu ajutorul unor inter-medieri. Astfel, cînd examinez *Lectura* preocu-pîndu-mă de „compoziție“, pornesc de la o

noțiune, și anume aceea de compoziție, despre care știu că definește felul în care sînt dispuse diferitele părți ale tabloului, și numai sprijinindu-mă pe această noțiune disting triumghiul central format de planta din stînga, femeia în galben și femeia în albastru. Reflecția operează deci prin *abstracțiuni* succesive (în timp ce examinez compoziția, neglijez cu bună știință celelalte aspecte ale operei, culori, linii, lumină) și îmi dă de fiecare dată o vedere parțială care se formulează într-o judecată parțială și ea.

În acest punct al discuției, obiecția care nu lipsește niciodată, obiecție de o mie de ori repetată, este că zadarnic se încearcă analiza unei opere de artă dat fiind că, prin definiție, opera este una, omogenă, și nu compusă din părți distincte. Este deci momentul de a formula un principiu capital, piatră de temelie în cunoașterea estetică: *dacă este adevărat că opera de artă este una, omogenă, indivizibilă, strict vorbind inanalizabilă, e falsă pretenția de a o putea cunoaște dintr-o dată în chiar complexitatea ei. Intuiția ne permite să surprindem ceva, sau mai exact să intrăm în contact cu ea, dar numai reflecția orientată de intuiție și intuiția ghidată de reflecție constituie încetul cu încetul procesul cunoașterii.* Așa încît este foarte îndreptățită activitatea aceasta atît de criticată în mod ușuratic. Cunoașterea unei opere de artă nu înseamnă cituși de puțin disecarea ei, ci abordarea ei în atîtea perspective cîte sînt necesare, asigurîndu-ne că fiecare dintre ele este legată de intuiția inițială care le unește pe toate.

Cît privește punctele de sprijin de care cunoașterea astfel definită are nevoie, acestea sînt chiar elementele limbajului plastic: suprafața, linia, culoarea, compoziția, proporțiile și ritmul.

Să fim însă atenți căci nici suprafața, nici linia, nici culorile, nici lumina, nici compoziția, nici proporțiile și nici ritmul nu există izolat.

Ar fi deci pe cît de zadarnic pe atît de fals să credem că opera rezultă din simpla lor adunare. În schimb, este util spectatorului să le considere separat, fiecare furnizîndu-i o perspectivă de apreciere prin care își poate dirija atenția asupra unui punct, apoi asupra altuia, căci altfel opera fie îi scapă, fie se reduce la conținutul totdeauna sumar al intuiției. În rezumat, arta de a vedea înseamnă pornirea de la o intuiție justă, care trebuie aprofundată printr-o reflecție corect condusă. Partea de dibăcie care intră în această cunoaștere este chiar obiectul aceste lucrări.

ABORDAREA SPAȚIULUI

Ceea ce contează în opera pictată este nu atât faptul că limitele sale determină o anumită întindere cât acela de a circumscrie *un spațiu de altă natură*, recurgînd la un *alt fel de atenție*.

Redus la starea sa materială, ecranul cinematografic este o pînză albă, ca și pînză pictorului. Dar îndată ce aparatul proiectează imaginile unui film, ecranul încetează de a mai fi o țesătură pentru a deveni locul „realității cinematografice”; atîția eroi trăiesc, cîntă, se iubesc și mor fără ca cineva să protesteze: la ce bun să privești toate aceste imagini, simplu joc de umbră și lumină! Dimpotrivă, spectatorul trăiește odată cu personajele, împărtășindu-le necazurile și bucuriile.

Spațiul pictural este și el ambiguu. Asemeni ecranului gol, el este o *porțiune de spațiu definită de dimensiunile sale și*, asemenea ecranului în timpul proiecției, *este locul unei realități* în care lucruri pe care le știm fictive sînt considerate adevărate. Orice operă pictată ni se prezintă deci ca un spațiu real și imaginar totodată, definit pe de o parte de dimensiunile sale geometrice și de natura sa materială, pe de altă parte de formele imaginare care îl înlocuiesc. Este totuși importantă precizarea că acestea nu le anulează pe cele dintîi, ci le

metamorfozează. Tocmai acest lucru face ca formele pictate să nu fie întru totul imaginare, deoarece fac parte din spațiul geometric și material al pînzei sau al z.dului, nici întru totul „reale” (în sens empiric) deoarece fac parte din spațiul propriu ficțiunii.

Or, acest spațiu imaginar și real, loc specific al picturii, nu se manifestă decît în anumite condiții. Întinericul din sala de cinematograf joacă același rol cu liniștea din sala de concert. Pe măsură ce luminile se sting, privirea spectatorului încetează de a mai rătăci asupra vecinilor, a zidurilor sau a decorurilor. Întinericul izolează ochiul și îl concentrează într-un singur loc anulînd tot ceea ce e în jur, așa cum tăcerea izolează urechea și concentrează auzul. Cînd e vorba de pictură, acest lucru este prea des neglijat. Or, asemeni fasciculului luminos care circumscrie ecranul, marginile tabloului decupează în spațiul ambiant locul exact „unde se va petrece ceva”, și a cărui realitate imaginară se intrupează în momentul în care spectatorul, izolîndu-l, își schimbă natura atenției.

Dar este oare posibil să dăm o idee despre spațiul pe care ni-l descoperă pictura? Iată-mă la fereastră, privind strada: casele se eșalonează în profunzime, restrîngîndu-se pe măsură ce sînt mai depărtate și ajung în cele din urmă să se întîlnească. Cît privește vehiculele, disting forma și detaliile la cele care sînt mai aproape. La distanță se reduc la niște pete neclare.

Dacă închid acum fereastra fără a-mi părăsi postul de observație, prin geam, spectacolul este același; iau un creion și desenez pe geam ferestrele și biserica pe care o zăresc în spatele lor, obținînd astfel decalcul străzii; dacă în loc să-l aplic pe geam, îl înscriu pe o foaie de hîrtie, iată strada *pusă în perspectivă*.

Or, ceea ce trebuie remarcat, este că o asemenea perspectivă nu este legată de toată realitatea ființei mele, ci doar de aceea a *ființei mele percepute*. Cînd m-am așezat la fereastră

pentru a privi strada, mă purtam ca un observator, mulțumindu-mă să înregistrez spectacolul, lăsându-mă în voia ochiului, în afara oricărei altei solicitări.

Să ne închipuim acum că mă așez din nou la fereastră; de data asta însă s-a terminat cu liniștea mea de observator! Febril, îmi aștept fiul care nu s-a întors încă. În timp ce privesc ceasul, pîndesc fără încetare colțul străzii. La cinci ani te poți rătăci! Neliniștea mea crește. Restul străzii nici nu mai există, în afară de colțul acela pe unde trebuie să treacă copilul. Nu trece nimeni. Totuși oameni sînt destui pe stradă. Dar abia îi văd; pentru ochiul meu ros de neliniște, nu sînt decît niște umbre care se destramă imediat. Dar iată că se zărește silueta unui băiețel! Cu inima bătînd, mă aplec pe fereastră. Nu mai există nimic altceva decît acest corp mic care crește, așa cum se dezvoltă în gros plan, la cinematograf, chipul ființei așteptate. În timp ce strada mi se părea îngrozitor de goală, cu casele și oamenii reduși la starea de fantome, iată că mi se pare caldă și plină pînă la refuz, umplută doar de prezența acestui pumn de om care înaintază fără să se grăbească, fără să aibă habar de neliniștea mea.

Sentimentul spațiului nu este deci legat doar de percepția mea obiectivă ci — și trebuie să subliniem acest lucru — *de toate stările mele interioare*. Așa cum sentimentul timpului, cum știe oricine, se transformă în funcție de ele, sentimentul spațiului, și în consecință și reprezentarea sa, sînt supuse la metamorfoze. Astfel, simțurile nu sînt singurele care pun spațiul în perspectivă. Emoțiile, sentimentele, ideile pot să pretindă acest lucru tot atît de bine. Așadar, nu există *un* fel de spațiu, cum se crede în mod obișnuit, ci foarte multe.

În ceea ce privește pictura, se constată că perspectivele diferă în funcție de epoci, civilizații, mentalitatea mediilor și a artiștilor,

Deosebindu-se fiecare prin trăsăturile care îi sînt proprii, ele au totuși ceva comun, și anume faptul că *toate resping viziunea documentară, viziunea neutră de toate zilele*.

Dar, desigur, perspectiva Renașterii italiene este pentru majoritatea oamenilor cea mai apropiată de noi. Inaugurată de Giotto în secolul al XIV-lea, înălțată la rangul de știință matematică de Brunelleschi, Alberti o codifică în cele două volume ale sale cu privire la pictură, apărute către mijlocul secolului al XV-lea. În ce constă ea? În esență, în transformarea spațiului în suprafață, adică în reprezentarea obiectelor pe zid sau pe pînză așa cum se prezintă ele ochiului nostru în adîncime, în natură. Ceea ce duce la folosirea unei duble perspective: una, care „scurtează” obiectele pentru a crea iluzia depărtării și care se numește *perspectivă lineară*; cealaltă, numită *perspectivă aeriană*, care „scurtează” culorile, adică le degradează pe măsura îndepărtării lor. Iluzia este deci obținută prin mijlocul unor *deformări reglate*.

Acest fel de a trata pictura a domnit aproape timp de patru secole, din secolul al XV-lea pînă în secolul al XIX-lea. Cu greu se poate deci imagina, în ciuda felului cum tratează arta modernă, că n-ar fi definitivă. Cu cît ești mai obișnuit cu un lucru, cu atît mai puțin ești indemn să-l examinezi. Dar, dacă începem totuși să ne punem întrebări, ne dăm seama că această perspectivă recurge și ea la convenții: în primul rînd implică pentru spectator necesitatea de a-și îndrepta privirea pornind dintr-un *punct fix*; apoi, reprezentarea este în întregime ordonată *punctului de fugă* care corespunde axei privirii, în sfîrșit, spațiul în care se înscrie tabloul este *un fel de cub* sau de paralelipiped, „marele dulap al lumii, scria în glumă Paulhan, în care personaje și obiecte, Glorii și Zei erau depuse ca niște raze”.

Cît de deosebit este totuși felul nostru obișnuit de a privi ! Cînd ne aflăm în fața unui peisaj, departe de a ne constrînge la un singur punct de vedere, ne place să avem cît mai multe ; după ce a rătăcit, privirea noastră escadează un munte, întîrzie pe un vîrf, se scufundă în vale, prinde un acoperiș, atinge o piatră sau un trecător și, dacă stăm culcați, se tulbură în fața unei graminee în spatele căreia munții nu mai sînt decît un abur. Mai curînd decît o sinteză intelectuală ordonată la punctul de fugă situat la infinit pe linia de orizont, imaginile pe care le juxtapunem corespund unor *puncte de vedere diferite* (nu rămînem nemișcați și chiar așa fiind ochiul se mișcă neîncetat) ; în sfîrșit, punctele de fugă pe care le luăm pentru a situa o anumită parte din peisaj se stabilesc în planuri diferite, așa încît peisajul este alcătuit din bucăți raportate și diferit eșalonate, cam cum am văzut în uimitoarele naturi moarte ale lui Cézanne !

Îndată ce părăsim noțiunile abstracte și ideile preconcepute, ne dăm seama cît de arbitrar este spațiul în pictură. Arbitrar, iată că am pronunțat și acest cuvînt impresionant. Nu se opune el ideii de ordine a lucrurilor sau de ordine stabilită ? Iată de ce cuvîntul are de cele mai multe ori un sens peiorativ, iar dacă marele public continuă să spună adesea un nu picturii moderne, aceasta se datorește tocmai faptului că nu-și poate scoate din cap că pictorii din ziua de azi procedează prea după capul lor, în timp ce altădată...

Să reluăm termenul pentru a-l examina. Cînd spunem că perspectiva Renașterii este arbitrară, că rezultă dintr-un ansamblu de convenții, că „mașina de văzut“ a lui Brunelleschi este o mașină, vrem să spunem că această perspectivă nu are un fundament în natura lucrurilor și nu că nu ar avea deloc nici un fundament. Dimpotrivă, ea rezultă dintr-o ale-

gere gîndită căreia operele unor Uccello, Piero della Francesca sau Leonardo îi conferă o valoare nepieritoare. Ceea ce ne dovedește :

că în artă convențiile nu pot fi negate în numele unui apel oarecare la „legile naturale“ ; că doar în valoarea operelor trebuie căutat adevărul acestor convenții, și, deci,

că, oricît de excepțională ar fi măreția unor artiști renașcentiști, alte opere și alți artiști pot conferi un adevăr tot atît de valabil altor convenții sau altor reprezentări ale spațiului ;

în sfîrșit că, oricare ar fi sistemul de convenții adoptat, el nu este niciodată arbitrar atîta timp cît se bazează pe rațiuni pe care operele le îndreptățesc.

Fundamentul convențiilor estetice, adevărul și sensul lor trebuie deci căutate în conștiința omului.

Iată *Răstignirea* de Mantegna. Văzută dintr-un punct fix, scena se organizează în jurul unui ax central care determină un spațiu limitat. Or, acest aranjament — după cum se constată — determină un anumit fel de a privi. Cu sau fără vrerea lui, ochiul este atras către centru, unde se înalță crucea ; dacă se pornește din stînga, racursiul siluetelor sfîntului Ioan și ale sfintelor femei îl îndreaptă către Hristos care, dealtfel, este singurul personaj văzut din față ; dacă pornește din partea dreaptă, racursiul bărbatului călare acționează în același sens ; dacă se înalță la nivelul celui răstignit, racursiul celor doi tîlhari produce același efect.

Iată deci că se impune un prim fapt : *formele pictate acționează asupra privirii noastre impunîndu-i un fel anume de a se mișca, de a se comporta și de a percepe, în funcție de felul spațiului pe care îl constituie.*

Să comparăm *Răstignirea* lui Mantegna cu fresca pictată cu un secol mai devreme de Andrea da Firenze în Capela Spaniolilor !

Scena se desfășoară într-un arc de cerc pe care ochiul este invitat să-l parcurgă începând cu partea de jos din stînga, ca și cum ar fi dispusă pe circumferința unei roți. Precedat de soldați călări, Iisus purtînd crucea iese din Ierusalim; în spatele lui se află Fecioara și femeile sfinte. Printr-un soi de tranșee, cortegiul ajunge la o colină în vârful căreia Iisus reapare, răstignit de data asta, înconjurat de îngeri, în timp ce la picioarele lui se înghesuie o mulțime de bărbați și femei. La dreapta, un grup de soldați își împart veșmintele sale. În partea de jos, asistăm la coborîrea în Infern; după ce a sfărîmat porțile și a îmblînzit demonii, Iisus întinde o mîna de ajutor lui Adam și, prin el, întregii omeniri decăzute.

În loc să se dezvolte în profunzime, perspectiva lui Andrea da Firenze construiește un spațiu plat, semicircular, pe care ochiul îl descoperă printr-o mișcare de translație de la stînga la dreapta. Cele constatate mai sus se verifică acum, dar mai apare și un alt fapt, la fel de important:

Acționînd asupra ochiului nostru, formele pictate acționează în egală măsură și asupra spiritului, pe care îl supun făcîndu-l să pătrundă în felul de spațiu pe care ele îl construiesc și unde îi dezvăluie semnificația particulară a cărei expresie sînt.

Aici abia își recapătă termenul de arbitrar adevăratul lui sens. Nici spațiul lui Mantegna, nici cel al lui Andrea da Firenze nu au un fundament în ceea ce se numește natura lucrurilor ci, după cum se vede, în natura oamenilor sau, și mai bine, în natura conștiinței care se exprimă. Aceasta este alcătuită din raporturi care, chiar dacă sînt diferite de la o epocă la alta, se ordonează în structuri a căror valoare este atestată și, în același timp, conservată de formele de artă cărora le dau naștere.

Perspectiva Renașterii nu este doar o invenție tehnică; ea răspunde unui sentiment definit al existenței. Pentru ea, spațiul este o *întindere*

limitată în care obiectele se așază docil în ordine sub privirea unui spectator *ales*, imobil și senin asemeni privirii zeilor. Pentru primitivul Andrea da Firenze, spațiul este asemănător unei pagini de manuscris care se desfășoară tabloul sinoptic al creștinismului pe care credinciosul este invitat să o citească slăvindu-l pe Dumnezeu.

Se desprinde un al treilea fapt, concluzie a primelor două. Acționînd asupra corpului nostru, condiționînd comportarea ochiului nostru, acționînd asupra spiritului nostru, condiționînd comportarea gîndirii noastre, *orice expresie plastică a spațiului este legată în conștiința noastră de o anumite concepție asupra lumii și de un anumite sentiment al situației noastre în lume, pe care ea le determină sau le creează.*

Astfel, între artist și spectator se stabilesc o atitudine fizică și o atitudine mentală comune care le permit să se înțeleagă împărtășind același fel de a simți și același fel de a gîndi¹.

În artă, nici o formă nu este deci „obiectivă”; nici una nu este bazată pe „natura lucrurilor”; forma nu capătă consistență decît în conștiințele orientate de o perspectivă comună și care, prin forța obișnuinței, sfîrșește prin a părea „naturală”.

Spațiul primitivilor (al pictorilor romanici îndeosebi) prezintă mai mult de o analogie cu cel al copiilor. Pe un fond lipsit de adîn-

¹ Cel puțin așa s-a întîmplat altădată. De la începutul secolului al XX-lea, lucrurile nu se mai petrec la fel: spațiul este supus unor tentative atît de diferite de către artiștii contemporani, încît înțelegerea cu publicul amenință să se rupă. Pentru ca un anumit sentiment al spațiului să se răspîndească, să devină o experiență și apoi o evidență comună, trebuie într-adevăr ca eforturile pictorilor să se înscrie în durată, iar operele lor să se imprime treptat în conștiința noastră. Abia după douăzeci sau patruzeci de ani spațiul unui Braque, Picasso sau Matisse încep să fie primite de public. Perspectiva clasică s-a păstrat timp de trei sau patru secole; perspectiva egipteană trei sau patru milenii...

92 cime se stabilesc semnele vizibile ale credinței creștine; astfel, în fresca din Tavant, Iisus este de vreo două-trei ori mai mare decât celelalte personaje. Scenele se desfășoară în registre suprapuse, fiecare cuprinzând un anumit număr de compartimente în care figurează de obicei mai multe momente ale aceleiași scene (să ne reamintim, deși nu este vorba de un artist romanic, fresca primitivului Andrea da Firenze, reprodusă în această carte); de asemenea, pictura nu se organizează în funcție de un punct fix. În loc să se așeze într-un balcon ideal de unde scena să se desfășoare în fața lui, spectatorul este invitat să se miște, ochiul lui rătăcind ca să spunem așa prin suprafața fecundată de mulțimea punctelor de vedere.

Primitivii recurg deci la un demers total diferit al privirii și gândirii noastre, la o perspectivă care, chiar dacă este străină aceleia a Renașterii, nu este mai puțin îndreptățită la existență, nici mai puțin valoroasă. Cu riscul de a simplifica lucrurile, se poate spune că ea ne face să înțelegem lumea, pe de o parte juxtapunând imagini (fiecare fiind legată de un punct de vedere propriu), pe de altă parte punând în mișcare spiritul nostru pentru ca să ia naștere, printr-o sinteză mentală, sentimentul unui spațiu continuu.

93 Una din perspectivele practice în pictura
94 indiană și în cea chineză se apropie de cea a Renașterii, stabilindu-se pe o linie de orizont, dar în loc să se limiteze la una singură, ea adoptă mai multe. Cît privește obiectele, în loc să fie micșorate în sensul adâncimii, sînt micșorate în sens invers. Arier-planul mărindu-se, ochiul spectatorului are impresia că nu merge de-a lungul unei colonade, ca în perspectiva italiană, ci că pătrunde în ea și, datorită pluralității punctelor de vedere, că se situează în mijlocul obiectelor reprezentate, în mijlocul celor două edificii și nu în fața lor. Pentru spectatorul indian sau chinez, importantă este

deci *inserția* ființei sale printre lucruri, în timp ce pentru spectatorul european, instruit de lecțiile perspectivei italiene, mult mai importantă este *confruntarea* cu lucrurile.

Cît privește arta egipteană, tot atît de străină la perspectiva „clasică“, aici ființele sînt reprezentate într-un singur plan. Așa încît mulțimea sclavilor care înconjoară un defunct se prezintă 95 sub trăsăturile unei defilări în cadrul căreia fiecare element este izolat pentru a fi văzut în întregime și drept în față. Adîncimea, care amenință integritatea obiectelor micșorîndu-le și alterîndu-le culoarea, este înlocuită printr-un sistem de convenții foarte strict al cărui scop este tocmai de a păstra, prin trăsătură și culoare, această integritate.

Corpul uman suferă în consecință un tratament care urmărește să-l sustragă atît modificărilor timpului, cît și celor ale spațiului natural. Părțile cele mai caracteristice sînt puse în evidență în ciuda celorlalte. Conform planului, capul este prezentat din profil, dar ochiul deplasat lateral apare din față și întreg. Umerii sînt și ei reprezentați din față, printr-o rabatere de 90 de grade a umărului care, în perspectiva clasică, n-ar putea fi văzut. Cît privește bazinul, care servește drept zonă de tranziție, este prezentat din profil pe trei sfer-turi, în timp ce brațele și picioarele sînt desenate chiar din profil, ca și capul. Culorile se supun unor reguli nu mai puțin riguroase: aplicate *à plat*, ele exclud orice degradeu. Ca și celelalte perspective, perspectiva egipteană acționează asupra noastră prin forme care ne permit să încercăm și, totodată, să descifrăm sentimentul lor de existență.

Pictorii cubiști, ale căror eforturi au provocat atîtea strigăte de luptă, nu căutau la urma urmelor nimic altceva, dorind să înlocuiască spațiul impresionismului, ale cărui resurse li se păreau epuizate, cu un spațiu capabil să le primească operele în spiritul secolului care se năște. Așa cum spune tot Paulhan, colajele

96 sînt noi „mașini de văzut“. Să-l examinăm pe acela în care Picasso a introdus, malițios, un pachet de tutun așezat pe *Jurnal*-ul îndoit și îngălbenit. Oare e corect spus: așezat? Nu, căci, așa cum stă pe jurnal, nu pare să se supună legilor gravitației. Este deci suspendat sau agățat? Am răspunde afirmativ examinînd colțul din dreapta sus, dar colțul din stînga jos dezmente acest lucru! Într-adevăr, nici nu este așezat, nici nu este suspendat. Iată deci un spațiu bizar! Pachetul este deci înscris? Dintr-un colț am spune că da, din celălalt că nu, căci în partea dreaptă se prezintă parcă în relief! Ce poate fi deci un obiect care nu e nici așezat, nici suspendat și nici înscris? Să privim și mai de aproape: dacă se suprimă, cu ajutorul imaginației, linia neagră care formează un unghi obtuz, se obține aproape imaginea unui pachet de tutun în perspectivă, datorită muchiei etichetei și părții umbrite din dreapta. Dar, în loc ca acest cub să fie micșorat în sensul adîncimii, este micșorat în sensul celălalt, în relief, ca în perspectiva indiană; de aici impresia aceea că „vine în față“. Dacă se restabilește linia, iată că perspectiva se răstoarnă, răsturnînd și pachetul în adîncime. Înseamnă că îl vedem acum dîndu-se înapoi, ca în perspectiva clasică? Nu, căci (ce surpriză!), avem senzația că privirea ar pătrunde în interiorul pachetului de tutun. Iluzie optică? Picasso recurge într-adevăr aici la un fenomen de genul acesta, dar îl transformă. Liniile și planurile sale sînt altfel dispuse, mai ales în partea stîngă a pachetului, cu bună știință readusă la suprafață, pentru a preveni confuzia. Acestui punct de joncțiune i se datorează faptul că „relieful“ și „scobitura“ se leagă de restul compoziției, conformîndu-se planului tabloului. Așa cum se prezintă din acest detaliu, spațiul cubist ne propune obiecte care, fără să-și piardă nimic din aspectul lor exterior, se îmbogățesc cu perspective interioare, ca și cum ochiul ar avea puterea, nu numai de a trece

în revistă lucrurile, ci și de a le vizita. Mai bine zis, ca și cum am dispune de două feluri de ochi care se unesc într-o aceeași privire.

Astfel se justifică spațiul cubiștilor, ca și cel al egiptenilor sau al chinezilor, legîndu-se fiecare de descoperirea unuia din aspectele fundamentale ale adevărului uman. Ceea ce înseamnă că artiștii devin conștienți de arta lor, și deci de ei înșiși, în *acel fel de spațiu care le dă sentimentul cel mai ascuțit al realității*. Toți pictorii reiau, referîndu-se la pictura lor, exclamația triumfătoare a lui Alberti: „În sfîrșit, perspectiva (el vorbea desigur de a lui) mă face să văd lumea așa cum a văzut-o Dumnezeu“. A încerca să se discrediteze spațiul Renașterii ar fi o prostie tot atît de mare ca și a pretinde că acesta este singurul valabil. Perspectivele se schimbă așa cum se schimbă sentimentul pe care-l au oamenii despre existența lor. Fiecărei expresii a spațiului în pictură îi corespunde un alt sentiment al realității.

Dar dacă diferitele perspective înseamnă de fapt niște sisteme de convenții, cum se poate distinge între două opere care aparțin aceluiași sistem? Nu vor fi ele la fel de valoroase, dat fiind că se supun atît una cît și cealaltă aceluiași reguli? Obiecția nu trebuie luată în seamă: oricare ar fi sistemul de convenții adoptat, acesta nu are putere estetică în sine. Ansamblu de *condiții*, și nu de legi, el nu-i dictează artistului operele, ci îi propune o formă de limbaj, iar fiecărui artist îi revine sarcina de a-și crea „discursul“.

Aici greșesc mulți pictori, către care se îndreaptă totuși admirația publicului. În decorația Sodomei, incoerența decurge din faptul că sfîntul și cadrul arhitectural nu sînt tratate în același spirit plastic. Arhitectura cu trei dimensiuni pune accentul pe perspectiva lineară, în timp ce personajul îl pune pe modeleu, care implică o adîncime de alt fel. Iar noi avem impresia penibilă a unui personaj amorf și teatral.

Iată cum rezolvă problema Piero della Francesca : într-un cadru oarecum asemănător, care se caracterizează printr-o adâncime lineară riguroasă, personajele nu se mulțumesc să fie figuri mai mult sau mai puțin fericit modelate. Supunându-se logicii spațiului ales, își potrivească fiecare modeleul unor volume geometrice definite ; atitudinile și gesturile sînt parcă „întinse“ de arhitectura edificiului, în timp ce la Sodoma aceasta nu este decît un decor incapabil să oprească șovăiala personajului.

VI

Să mai aducem un supliment de demonstrație pe altă cale. În prestigiosul tablou *Alexandru cel Mare într-o luptă neobișnuită*, din secolul al XVIII-lea, spațiul este redus la cele două dimensiuni ale suprafeței. Entuziasmul luptătorilor nu este micșorat, dar perspectiva condiționează un mod diferit de folosire a mijloacelor plastice. Eliberați de greutate, caverii încetează de a mai fi niște volume pentru a zbura într-un soi de dans sălbatic căruia desenul îi dă forță și vigoare. Singele țîșnește în fișii de foc. Corpurile se răsucesc ca niște flăcări. Să ne închipuim că un nepriceput ar fi introdus cel mai mic modeleu în această luptă de tendoane încordate ; scena ar redeveni o fotografie de teatru unde chiar și cele mai aprinse sentimente nu mai sînt decît mimica unor actori.

În pictură, deci, spațiul nu se confundă niciodată cu spațiul natural. El este întotdeauna format dintr-un ansamblu de convenții care acționează, pe de o parte asupra simțurilor spectatorilor, pe de altă parte asupra spiritului. Fiecare perspectivă ne pune oarecum reciproc „în perspectivă“. Pentru creator, ea corespunde sentimentului său cel mai acut al realității. În sens mai larg, *perspectiva condiționează deci mijloacele de expresie care formează limbajul plastic prin care se exprimă o anumită atitudine comună a oamenilor cu privire la lume și la viață.*

Așa cum în muzică modul desemnează felul de a fi al unui ton, felul în care se constituie în funcție de intervalele din care se compune gama, *repartiții reglate de o logică internă dar care, simultan, oferă materie pentru mii de combinații*, tot astfel în pictură spațiul desemnează felul de a fi al formelor, felul în care ele se constituie, repartiții reglate de o logică internă, dar care simultan oferă materie pentru tot atîtea combinații.

Oricare ar fi deci opera examinată, *este necesar să ne plasăm în acel fel de spațiu pe care îl propune ea, în perspectiva ei proprie, căci doar prin ea și în ea, ceea ce este pictat capătă o formă și are un sens.* Dacă este firesc să te raportezi la perspectiva renașcentistă pentru a aprecia o pictură de Rafael, tot atît de firesc este să te raportezi la aceea a primitivilor pentru a aprecia opera unui primitiv, căci altfel am cădea în greșală sau în prejudecată. „Pictura mută vorbește pe ziduri“, scrie Grégoire de Nysse. Dar trebuie să învățăm să cunoaștem și spațiul zidului pentru a o auzi.

ABORDAREA LINIEI

Dacă un desenator abil execută o siluetă, avem în fața ochilor persoana redată chiar în mers; abstracția rudimentară, „linia-memento“ este de ajuns pentru a declanșa recunoașterea noastră. Ce se întâmplă când croitorul se pierde în lungi explicații? Dintr-un desen rapid, ne arată croiala unei rochii, a unei veste, „linie manechin“ care înlocuiește cu multe avantaje costisitoarea paradă a modei. Pentru client, „linia-schemă“ a arhitectului sau a inginerului este cu mult mai explicită decât o lungă înșiruire de calcule!

Priviți copilul care, cu un creion în mână, cu limba scoasă, se străduiește să deseneze un câine. Hîrtia de calc l-ar scuti de această oste-neală, dar nu prea se cunoșc cazuri cînd, odată epuizată surpriza descoperirii, să o mai folosească vreodată cu adevărat. Ciudat efect al lenii sale proverbiale! Ceea ce înseamnă că acest efort răspunde la ceva din el. Aplecat peste desenul lui, oare nu reia copilul gestul strămoșilor noștri care, cu puțin pămînt și cu praf de os calcinat, închideau în caverne fauna bogată de bizoni și bouri? „Linie-capcană“, aceasta prinde renul care fuge sau învăluie tigrul din albumul de colorat. Părinții noștri vînau, copiii noștri îmblînzesc... „Linie-talisman“? Poate că, înaintea acestor nevoi a fost

aceea de a-și însuși, de a posedea. A atinge înseamnă a lua măsura, mai mult încă, a cunoaște și a te cunoaște. Linia îți dă stăpînirea asupra obiectelor, iar celui care o trasează, prin însăși exercitarea acestei puteri îi dă sentimentul că există.

A informa, a identifica, a-ți însuși, a explica, a descrie, a reaminti, a face cunoscut, tot atîtea scopuri, desigur, printre multe altele, la care linia se pretează. Dar mai trebuie să adăugăm următoarele: *atîta timp cît este aservită acestor scopuri, ea rămîne în afara domeniului artei: nu pătrunde aici cu adevărat decît în momentul cînd, oricare ar fi scopul pe care îl servește, ține cont de însăși natura ei, de calitatea ei grafică.*

Mai mult decît o explicație, comparația unui desen de Daumier cu o caricatură ne dovedește acest lucru. Caricatura se limitează și se reduce la intenția ei satirică. Rîsul nostru odată consumat, s-a terminat cu ea. În schimb, nenorocitul de măscărici în poziție de drepti, alături de revărsarea de cărnuri a vecinei sale, precum și saltimbancul răvășit din prim plan, provoacă în noi o impresie durabilă în care domină sentimentul suferinței umane. Or, și caricatura și desenul nu sînt altceva decît o combinație de linii. Totuși, Daumier nu face același lucru dar „mai bine“, face altceva, și aceasta se datorează calității formale a desenului său. Dar să începem cu începutul.

La nivelul simțurilor, arta este în primul rînd desfătare. În raport cu linia, această afirmație înseamnă că traseul produce asupra noastră o impresie cînd agreabilă, cînd dezagreabilă și cînd indiferentă. Astfel, dreapta ne invită de la bun început la o „facilitate“ în privire care ne dă un sentiment de ușurință. Totuși, nimic nu durează mai puțin ca aceste efecte. Dacă linia dreaptă se prelungește, intervine imediat plictiseala. Chiar dacă e material trasată, ea își pierde puterea pe care o exercită asupra noastră. Curba împărtășește și ea

scarta liniei drepte; același lucru se poate spune și despre celelalte linii. Dacă ne preocupăm deci o anumită traiectorie, experiența dovedește că plăcerea se naște din ceea ce nu ne dumereste prea mult, și din ceea ce nu putem prevedea cu prea mare ușurință. Plăcere care se cere întreținută, cu mijloace mereu noi. Această exigență nu este nici arbitrară, nici tiranică. Ea se bazează pe condiția însăși a sensibilității noastre, conform căreia lucrurile nu există pentru noi decât în măsura în care le purtăm interes. De aici regula că în artă nu există nimic care să trebuiască să ne lase indiferenți.

La ce expresie rudimentară nu trebuie să fie redus desenul, el care nu dispune decât de linia dreaptă și de cea curbă! O asemenea exclamație este de fapt exprimarea unui punct de vedere superficial. Căci arta nu este niciodată alcătuită din elemente izolate, ci întotdeauna din raporturile dintre ele, iar acestea, chiar dacă n-ar fi legate decât de linia dreaptă și curbă, pot să varieze la infinit, după cum o dovedește în mod admirabil arta ornamentală, una din cele mai vechi și mai bogate ale omenirii. Așa cum câteva note sînt de ajuns pentru a face muzică, pentru că intervalele și durata, modificîndu-și de fiecare dată calitatea și forma, le asigură o nouă existență.

Să privim acest colaj al lui Picasso: *Sticlă și pahar pe un gheridon*, care datează din perioada cubistă. Depășind primul moment de surpriză, obiectele se pot distinge fără greutate, în ciuda conturului lor aluziv și discontinuu. Iată gîtul triumfiular al sticlei cu bila în formă de disc care se continuă printr-un gît drept; acesta din urmă se sprijină pe dublul spate al sticlei, unul formînd un sfert de cerc, celălalt depășind un sfert de cerc, și aici se sfîrșește sticla! Liniile se întrerup ca și cînd sticla ar fi fost secționată (abia dacă mai subsistă restul unei linii verticale). Secționată? Este vorba cumva de o impresie de mutilare?

Nicidecum, căci iată, apare un fenomen neașteptat și imprevizibil: liniile nu trebuie să fie în întregime trasate ca să încercăm sentimentul continuității lor; stimulat convenabil, ochiul suplinese vidul.

În colajul lui Picosso integritatea sticlei este reconstituită cu ajutorul unghiurilor, a curbelor și a vidurilor care modelează nu numai „părțile” ci, beneficiind de un contur discontinuu, organizează tensiuni diferite. Obiectul nu mai are nevoie de aprobarea memoriei noastre pentru a fi identificat.

Orice element al limbajului plastic, fie el aparent tot atît de puțin substanțial cum este linia, poate deci să condiționeze un spațiu în care ochiul nostru, comportîndu-se altfel decât în viziunea obișnuită, să refacă formele.

S-ar putea crede că linia discontinuă este o invenție cubistă. Observînd acest laviu, se poate constata că o practicasese deja Poussin. Partea stîngă a frunzișului este indicată printr-un complex de pete, în timp ce partea dreaptă este sugerată prin cîteva trăsături nervoase pe cer. La nivelul ramurilor, trunchiul din stînga ca și cel din dreapta este întrerupt, fără ca acest hiatus să răpească ceva din robustețea arborilor. Aproape toți artiștii uzează de un asemenea hiatus, în spațiul propriu desenului, linia avînd nevoie de o întrerupere pentru a se desfășura în toată vigoarea sa.

În pictură, deci, linia nu se identifică niciodată cu conturul obiectului dar, fie că îl urmărește, fie că îl depășește sau că i se suprapune, fie că linia este continuă sau discontinuă, ea își asigură existența prin mijlocirea raporturilor pe care le generează creînd spațiul potrivit pentru a le oferi. Mijloc de expresie, ea nu se rezumă niciodată la a o reproduce.

Foarte de timpuriu omul a reflectat la puterile expresive ale liniei. La începuturile istoriei ea i-a servit pentru a realiza primul tezaur cunoscut: scrierea. Mai emoționante poate decât îngînarea limbajului, semnele pe

care acesta le fixează stabilesc comunicarea în timp și în spațiu, începînd cea mai uimitoare aventură care a fost vreodată, căci umanitatea este alcătuită din aceste voci mute care, venind de la cei mai îndepărtați strămoși ai noștri, se amestecă și se prelungesc pînă astăzi. A comunica înseamnă să rupi cu acea solitudine originară. A transmite înseamnă să revoci caracterul iremediabil al morții. Timpul se metamorfozează pentru noi grație scrierii. Din călău complice cu destinul, el devine geniu tutelar, luînd asupra sa și conservînd ceea ce fiecare dintre noi i-a lăsat.

Or, linia nu este tratată de strămoșii noștri numai în funcție de puterea ei reprezentativă. Se știe că odinioară, virtutea formulelor magice nu depindea numai de cuvinte, ci și de o anume intonație. Nu este deci deloc exagerat să ne imaginăm că virtutea magică a scrierii depindea, în ce o privea, de o anume calitate grafică. Pentru a-și menține puterea, preoții și scribii trebuiau, fără îndoială, să fie capabili să asigure semnelor lor un caracter de perfecțiune care să le facă inimitabile. Nici unul dintre ei nu-și propuneau să facă artă; erau artiști din necesitate! Fie că semnele erau pictografice, ideogramatice, silabice sau fonetice, în toate cazurile se observă că valoarea lor ține, cel puțin în aceeași măsură, de calitatea grafică și de conținutul textului.

Această corespondență secretă a fost puternic resimțită de cei mai mulți din marii oameni ai Renașterii care au simțit cu toții nevoia să creeze alfabete model pentru a acorda grafia cu spiritul noii lumi care se construia. Alberti, Dürer, Luca Pacioli își exercită geniul în acest domeniu. Astăzi încă, în ciuda formidabilei inflații a imprimeriei, și chiar dacă sensul magicului a dispărut, caracterele grafice au fiecare afinitățile și repulsiile lor. Un exemplu notoriu și, în același timp accesibil al acestui fapt îl constituie tipografia publicitară. Nevoii de a solicita atenția trecătorului, a lectorului

grăbit, îi corespunde în afiș o transformare a literei care trebuie să aibă calitatea de a „atrage“. Puterea „semnificativă“ a scrierii este însoțită de o putere materială și sensibilă care se manifestă în ochii noștri prin calități grafice particulare. Abstracția semnului nu scapă necesității formei. Or, *calitatea formală a semnelor trasate încetează de a mai aparține scrierii pentru a deveni o expresie plastică autonomă exact în momentul în care, detașîndu-se de conținutul verbal pe care îl servește, ea este capabilă de a crea propriul său conținut prin mijloace proprii*. În felul acesta întreaga artă inventează, paralel cu limbajul cuvintelor, un limbaj al formelor.

Să încercăm să surprindem linia în momentul acestei treceri decisive. În decorarea edificiilor musulmane, scrierea kufică¹ joacă un rol considerabil și singular: în măsura în care este scriere, fiecare inscripție este *un ansamblu de cuvinte avînd un sens* (e vorba în general de versete din Coran); pe de altă parte, făcînd abstracție de conținutul semantic, *ea devine un ornament* care are finalitate în sine. Faptul pune în evidență această dublă existență de care este susceptibilă linia: scriere, ea rămîne subordonată conținutului verbal; ornament, ea creează o lume formală în care ea este una dintre figuri.

De asemenea, manuscrisele Evului Mediu ne permit să surprindem această trecere. Inițialele cu majuscule care se află la începutul fiecărui capitol și care se numesc letrine, sînt decorate cu miniaturi în care varietatea desenelor se unește cu farmecul culorii. Aici, calitatea formală a desenului rămîne încă subordonată con-

¹ Gen de scriere musulmană cu trăsături groase și colțuroase. Numele ei derivă de la Kufa, oraș fundat de califul Omar și care a fost mult timp capitală. Scrierea cursivă, sau *nesji*, care se distinge prin trăsături rotunjite, se pretează tot atît de bine pentru decorație. Astfel, le găsim aproape peste tot sub forma frizelor epigrafice, a inscripțiilor ornamentale,

ținutului textului, dar ea atinge o asemenea vigoare a expresiei încât adesea ajunge să se elibereze de conținut pentru a da curs liber fanteziei.

109 Este ceea ce se numește *desenul caligrafic*. Astfel, *Istoria hoțului pedepsit*¹ ne relatează, în maniera fabliourilor, aventurile unui hoț care este prins. Iată-l, la început, în extrema stîngă, fugind cu prada. Din nenorocire, se împiedică în fugă. Cu capul în jos, surprins în plină cădere, îl vedem lăsînd să-i scape prada; prins, el este stîlcit în bătaie de personajul din dreapta care învîrte amenințător un baston; în fine, în extremitatea dreaptă — locul deznodămîntului și al moralei în același timp — i se pune ștreangul de gît de către doi pedepsitori. Acest exemplu este edificator pentru gradul în care desenul rămîne încă subordonat povestirii, începînd în același timp să se degajeze de ea. Desenul poate fi „citit“ de la stînga la dreapta și acțiunea se decupează în „episoade“. Totuși — metamorfoză capitală — *el depășește conținutul verbal*. *Își extrage substanța din propriile resurse grafice, la fel tonul și stilul*. Derularea rapidă a povestirii este echivalată în desen de suplețea și continuitatea liniei. Desenul își este suficient sieși. Povestirea, dominată de puterea cuvintelor, se transformă într-un dans, regizat de puterea liniilor.

Acesta este sensul în care trebuie înțeleasă arta ca limbaj. La fel, ca limbaj al cuvintelor, el servește la a exprima și la a comunica gîndurile și sentimentele. Distincte unul de celălalt, limbajul cuvintelor și cel al formelor coincid în faptul că amîndouă recurg la *echivalențe* pentru a traduce realitatea profundă a sufletului nostru.

110 E nevoie de o probă suplimentară, de data aceasta absurdă? Iată chiar un desen de modă, care ni se pare foarte potrivit. Dar, exami-

nîndu-l se vede imediat prin ce păcătuiește! Ceea ce contează aici, în fond, este punerea în valoare a pălăriei, a jachetei și a fustei... apoi? Mai nimic! Toaleta ajunge sau, mai degrabă, ideea pe care ne-o putem face despre ea văzînd schița. Oricît de mult l-am privi, el rămîne un pretext pentru prezentarea unui articol de modă. *Linia este subordonată finalității demonstrative și se reduce la aceasta*.

Să privim acest desen de Constantin Guys 111 care relevă atît de bine senzualitatea în același timp distinsă și provocatoare a fetei. Dar această impresie nu ne vine numai de la ideea pe care ne-o transmite subiectul, ci în mod esențial de la expresia grafică al cărei subiect este. Sub o pălărie schițată din linii largi și încărcată cu pene se închide un obraz minuscul redus la un cearcăn și la pata neagră a ochiului: o față anonimă. În schimb răscoiala decolteului dezgolește cu brutalitate farmecele personale: triunghiular în stînga ca o săgeată; rotunjit și alungit în dreapta ca un fruct. Venalitatea provocatoare a curtezanei se degajă din frecvența folosire a unghiurilor și a curbelor, pete luminoase și pete întunecate, trăsături îngroșate și linii continue care creează conținutul lor devenind forme. Nu mai e vorba de un pretext, ca în desenul de modă, ele sînt chiar textul.

Dincolo de acest adevăr, să încercăm să urmărim cîteva din întrebunțările liniei¹.

¹ Reamintim că un mijloc de expresie nu poate fi definit pentru că el nu există niciodată izolat, dar el poate fi totuși cunoscut, studiînd raporturile în care este el inclus în cadrul operei. Distincțiile care urmează nu au deci pretenția să desemneze linii de categorii diferite (așa cum se pot face distincții între „specii“ în zoologie). Mai bine decît să stabilim un nomenclator sau în loc să procedăm la generalizări, am preferat să studiem *cîteva comportamente caracteristice* ale liniei pentru a arăta, pe cît posibil, principiul acțiunii sale în pictură. Se înțelege de la sine că numeroase alte cazuri au trebuit să fie lăsate de o parte.

LINIA CARE DECUPEAZĂ

112 Foarte apropiată de reprezentarea lineară, ea ni se propune ca limita extremă dintre forma unui obiect și câmpul care îl înconjoară, așa cum ne arată această amforă din secolul al VI-lea î.e.n. unde personajele se reliefează în raport cu fondul dintr-o singură trăsătură. În ceea ce o privește, această linie nu este marcată în mod expres cum se întâmplă frecvent în pictură, ea există sub forma unui *loc de intersecție* între două câmpuri de tonalități diferite; la fel în desenul lui Braque.

113 La prima vedere, linia de demarcație a geografului care face rezumatul unei regiuni nu diferă deloc de tipul de linie care ne preocupă în acest capitol; amândouă rezultă dintr-o operație de abstractizare: nici aerul, nici atmosfera, nici lumina nu se modifică. Având aceeași geneză intelectuală, ele sînt totuși esențialmente diferite. Cea a geografului nu vizează decît respectarea exactității topografice. Cea a artistului, respectînd și ea „topografia” se supune calităților grafice care îi sînt proprii. Traseul geografului este abstract, sistematic și static, simplă viziune a spiritului. Cel al artistului este și el abstract, dar nu este nici sistematic, nici static; el se elaborează, se modulează, se transformă. Părțile din care se compune nu formează numai o sumă de drepte și de curbe destinate să *semnaleze* o formă; ele dau naștere la raporturi și proporții care o *semnifică* și o fac să intre în lumea artei.

Dar se poate constata că, cu cît linia care decupează tinde să se afirme, cu atît ea pretinde ca spațiul care o include să fie plan (linia nu este oare chiar expresia spațiului cu două dimensiuni?). Pe laturile amforei, artistul așază figurile fără cea mai mică aluzie la profunzime; la fel, în desenul lui Braque, nici o umbră, nici un relief nu tulbură netezimea planului. *Există deci o reciprocitate între linia care decupează și spațiul plan, pentru că orice*

sem plastic implică o lume formală căreia să i se subordoneze și pe care s-o subordoneze în același timp. Aceasta este legea fundamentală care stabilește principiul coerenței operelor de artă.

Pară-se că copiii o intuiesc din instinct. Linia cu care-și desenează figurile decupează porțiuni de suprafață fără umbră. Dacă recurg la culoare, o fac spontan pentru a colora.

Linia care decupează nu este deci o simplă „varietate” de linie. Ea scoate în evidență, mai ales, o parte pe care o prinde artistul, parte care comandă ansamblul organizării operei. Primitivii, egiptenii, etruscii, toți acei pentru care *suprafața* este locul revelator al picturii, utilizează linia care decupează pentru a determina câmpurile în care ei dispun culori plate, singurele compatibile cu această suprafață. Tendința *hegemoniei unui semn plastic echivalează deci cu încoronarea unei ordini*. Aceasta se caracterizează prin faptul că nu se pot întrebuița simultan mijloace plastice de semn diferit.

Cîte manuale nu fac exces de greșeli grosolane datorate ignorării acestui adevăr! Sub pretext didactic, ele încep prin a fixa conturul unui obraz cu ajutorul unei linii continue; apoi, avînd grijă să arate că modelul nu are secrete pentru ele, în interiorul câmpului definit de linie, ele adaugă pur și simplu umbre, fără să le pese de consecințe sau de inconsecvențe!... Să trecem la culori. Rezultă de aici acele nefericite desene de școală care se confundă toate în aceeași lipsă de semnificație. Dar numeroși „artiști” nu procedează mai bine. Iată o gravură în acvaforte a lui William Strang, intitulată simbolic *Pescarul*. Ceea ce nemulțumește aici nu este atît convenționalitatea subiectului neoclasic, cît incoerența lui formală. Pe de-o parte „artistul” *utilizează linia care decupează pentru a afirma conturul personajelor sale*; pe de altă parte, el nu conținește în a le modela

corpurile cu ajutorul umbrelor minuțios aplicate. Moliciunea cărții nu este deloc remediată de linia fermă a desenului.

117 Linia care decupează predispozează deci la *spațiul-plan*. În momentul în care ea pătrunde într-un spațiu cu trei dimensiuni, ea tinde să se modifice sau să se anuleze. Compatibilă cu suprafața, ea se arată refractară la profunzime și la model. Arta populară a orientului, ca și aceea a occidentului, a știut să extragă de aici infinite resurse. Fie că ne gândim la decupajele chineze sau la imaginile de la Epinal, principiul este totdeauna același: linia divizează *cîmpuri* care opun albul și negrul sau *cîmpuri* de culori diferite și plate, dar care rămân toate fidele suprafeței.

LINIA-CONTUR

51 Ea se distinge de precedenta prin aceea că, în loc să se reducă la o linie ideală, de tipul forme decupate cu foarfeca, ea se prezintă legată printr-o anume lipsă de suplețe de spațiu. S-a remarcat fără îndoială cum le place copiilor să deseneze un frumos soare rotund pe care-l plasează în mijlocul peisajului; dar se poate de asemenea remarca că acest soare, oricât de bine reprezentat și de strălucitor, nu produce nici o lumină, și deci obiectele care-l înconjoară nu sînt cu nimic afectate? Pentru un copil, spațiul se traduce printr-o abstracție care nu datorează nimic simțurilor și lumina „cifrată” printr-un rotocol galben, tot o abstracție care nici ea nu are nici o legătură cu simțurile. Totul la el este de esență mintală. De aceea linia care decupează îi este atît de familiară. Ea definește dintr-o singură trăsătură *noțiunea emblematică pe care o are despre lume*.

Primitivii se aseamănă în această privință cu copiii, pentru că ei figurează mai ales *noțiuni* decît lucrurile pe care le văd dar, spre deosebire de copii, ei o fac în mod deliberat.

Ceea ce îi apropie nu este deci neîndemînarea (cum s-a spus prea adesea), ci un anume mod asemănător de a „codifica” lumea. Folosirea fondului de aur corespunde acelei nevoi de lumină ideală în acord cu figurarea emblematică a dramei creștine.

Or, din momentul în care se modifică aceste condiții ideale, din momentul în care soarele încetează de a mai fi o figură abstractă sau un fond de aur pentru a deveni ceea ce este pentru simțurile noastre, o sursă de lumină, formele ordonate pe suprafață tind să se dilate și contururile devin corpuri în spațiu. Suprafața se rupe¹, formele se modelează; le nutrește o carne nouă, care se face mușchi (grăsime cînd artistul cade în greșală); formele sînt umplute de volume pe care umbrele le înviorează, le temperează sau le învăluie.

Cînd examinăm tabloul *Giocondei*, observăm imediat că o parte din farmecul ei ține, mai mult decît de legendarul ei suris, de linia care se topește învăluindu-l fără să-l contureze. Formele nu se mai detașează la suprafața tabloului (termenul este impropriu), ele penetrează spațiul prin mijlocirea unei lumini care le facilitează trecerea. Silueta Monei Lisa nu se poate decalca. Linia nu mai separă două *cîmpuri* la fel de plate, ci se împlinește în profunzime. Linie metamorfozată în contact cu spațiul pe care dealtfel îl constituie².

În timp ce linia care decupează tinde mai ales să se adreseze spiritului, linia-contur tinde să se apropie mai ales de simțurile noastre. Compunînd cu volumele, cu lumina, ea ne invită la o relație mai apropiată de experiența noastră curentă.

¹ Vom vedea mai tîrziu în funcție de ce condiții; nu facem aici decît să amintim analiza.

² În această problemă nu este indiferent să observăm că linia care decupează se pretează, în special, la prezentarea profilului, în timp ce linia contur preferă poziția trei sferturi, mai proprie dezvoltării volumelor.

Astfel, odată cu Giotto, lumea ideală a Evului Mediu lasă loc unei lumi mai umane care, fără a pierde amintirea lui Dumnezeu, stabilește un contact mai „carnal” cu el. Să fim atenți, aici nu e vorba de un progres, ci de o schimbare de relație. Personajele lui Giotto nu rup cu tradiția creștină, ne oferă numai o figurare umanizată a dramei divine.

Or, această metamorfoză este esențialmente revelată de o nouă punere în operă a unui nou spațiu plastic. Liniei care decupează a primitivelor i se substituie lui Giotto linia-contur care ia corp într-o densitate spațială, sugerată dealtfel cu multă discreție. Asistăm astfel la un soi de încarnare. Aproape un secol desparte cele două *Jeluiiri* și totuși, ce diferență! În opera maestrului de la Saint Matthieu, totul este în funcție de suprafața și linia care se adresează spiritului, în timp ce la Giotto conturul închis în volume se sprijină mai ales pe simțuri. Acestor două părți importante din noi înșine le corespund semne plastice diferite, dintre care fiecare se străduiește de a genera ordinea care-i este proprie.

Pară-se că nu există totuși artă pur mentală (la limită ajungem la geometrie), așa cum nu există nici artă pur senzorială (care ar echivala unui realism integral). Între aceste două extreme se deschide imensul evantai al artei, fiecare expresie a ei făcând parte deopotrivă din simțuri și din spirit.

121 În acest portret atribuit lui Hans Maler, folosirea liniei care decupează dă obrazului o limpezime de epură căruia desenul coifului și al veșmintelor îi adaugă o notă decorativă prețioasă. Dimpotrivă, portretul lui Floris ne solici-
122 tă un contact în care simțurile par a fi singurele invitate: această figură robustă de femeie, putem parcă să o atingem și să o pal-
păm. Și una și cealaltă definesc un limbaj plastic diferit care se adresează unor părți dife-
123 rite din noi înșine. Exemplul lui Van Eyck ne

oferă punctul de echilibru dintre aceste două tendințe. În portretul pe care îl face soției sale, se observă că limpezimea formei se datorește mai ales folosirii liniei care decupează în partea stângă a bonetei, ca și în partea stângă a feței (în această parte boneta se detașează limpede pe fondul sumbru; obrazul, în această parte se detașează roz pe culoarea crem a bonetei). În schimb, partea dreaptă a feței, ca și partea dreaptă a bonetei, își pierde în desen limpezimea lineară pentru a se desfășura într-un contur alimentat de umbre lejere care îl modelează. Dacă, printr-un artificiu de imaginație, suprapunem partea stângă a feței peste partea dreaptă, se obține — în afară de alterarea anatomică care rezultă dintr-o astfel de operație — o alienare plastică nu mai puțin semnificativă: trăsăturile devin de o uscăciune extremă. Dacă, dimpotrivă, suprapunem partea dreaptă peste cea stângă, efectul nu este mai puțin straniu: trăsăturile își pierd savoarea căzând în realism. În ce constă deci arta acestui portret? Ea ține esențialmente de modul în care artistul a știut să insereze partea stângă a feței într-un spațiu plan și, pornind de la acest „plan detașat”, să introducă cealaltă jumătate, cea din dreapta, într-o profunzime discret sugerată. Spațiul plastic nu este în nici un fel constrins la a doua sau la a treia dimensiune. El le poate combina cu singura condiție de a-și salva întotdeauna coerența. Îngrădit de linii net afirmate (nu printr-un contur uniform ca în gravura lui Strang), portretul lui Van Eyck unește dulceața cu vigoarea. Nu întâmplător acest artist este considerat ca unul din măestrii picturii. Și nu din întâmplare Manet este socotit ca un regenerator al artei moderne. Într-un moment în care pictura se pierduse în moliciune, el a știut să repună în drepturi linia care decupează abandonată, și urletele care au salutat tabloul său *Olympia* nu ne mai mărturisesc astăzi decât
124 extrema perversiune în care căzuse publicul.

Linia se relevă deci ca unul din principiile picturii. Ieșită din scriere, ea și-a creat propriul conținut și, în același timp, propriu său spațiu. Linia care decupează ordonă mai ales un spațiu cu două dimensiuni, linia-contur unul tridimensional, dar am văzut că artistul nu este obligat să aleagă pe una prin excluderea celeilalte. Orice spațiu plastic este complex; nici unul nu este incoerent. Ceea ce contează în final, este ca artistul să aleagă o parte care, oricât de bine ascunsă ar fi, să devină o evidență sensibilă prin organizarea inteligentă a semnelor plastice între ele.

CUPRINS

<i>Prefață</i>	5
Introducere	24
X ORIENTĂRI	33
Primul contact: prejudecata realității	34
Primul contact: opera de artă și spectatorul	47
Abordarea materiei	57
Abordarea formei	67
Abordarea operei: mîna și unealta	74
Condițiile actuale ale experienței estetice	82
Tentațiile spiritului: <u>prejudecata biografiei</u>	88
Tentațiile spiritului: <u>primejdia teoriilor</u>	94
Vedere generală asupra unei metode de cunoaștere	102
X PRINCIPALII AGENȚI PLASTICI	118
Pictura și noi	119
Precizări preliminare	127
✓ Condițiile unei arte de a vedea	135
✓ Abordarea spațiului	146
✓ Abordarea liniei	160

- linia care decupează
fi
linia contur

REDACTOR : ALEXANDRA DOBROTA
TEHNOREDACTOR : PETRE DUMITRU

BUN DE TIPAR : 8.IX.1975

APĂRUT : 1975

COLI DE TIPAR : 7,33

PLANȘE TIPAR PLAN : 54

C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI : 7.01

C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI : 7

TIRAJ : 10.000 + 20 + 90

ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ „BUCUREȘȚII-NOI”
STR. HRISOVULUI Nr. 18 A
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA

Biografii. Memorii. Eseuri

descoperirea picturii

Se poate vorbi despre o artă de a vedea? Da, cu condiția de a nu uita că aici cuvântul artă este folosit în lipsa unui termen mai corect; de fapt el nu desemnează o activitate al cărei scop este de a produce un obiect, ci o activitate sinonimă cu priceperea. ...astfel, arta de a vedea reprezintă ceea ce dezvoltă la spectator *aptitudinea* de a înțelege o operă de artă și de a o aprecia.

RENÉ BERGER

René Berger

descoperirea picturii

